

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE PERIODISMO



TESIS DOCTORAL

**Análisis de la comunicación publicitaria y la semiótica en las
obras de: Juan Gris, Amalia Avia y Ramón Gómez de la
Serna**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Marcos Florentino Sánchez

DIRECTOR

José Antonio Jiménez de las Heras

Madrid



Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento de Periodismo

Noviembre 2019

TESIS DOCTORAL

**ANÁLISIS DE LA COMUNICACIÓN PUBLICITARIA Y LA
SEMIÓTICA EN LAS OBRAS DE: JUAN GRIS, AMALIA
AVIA Y RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA**

Marcos Florentino Sánchez

Director: Dr. José Antonio Jiménez de las Heras

Tutora: Dra. Teresa María Rodríguez Ramalle

AGRADECIMIENTOS

A lo largo del recorrido reflexivo de esta investigación que se convirtió para mí en un ambicioso proyecto profesional-personal que significó un salto cualitativo al conocimiento sobre las artes de vanguardia, y una oportunidad para la autocrítica y el razonamiento que ha servido de estímulos para la ejecutoria de planes inmediatos tomando como referencia el juicio colectivo de los eruditos en comunicación publicitaria y semiótica. La lógica conciliada con las reflexiones colectivas se transfirió a nuestro enriquecimiento intelectual que, sin dudas, pondremos al servicio de la sociedad; por lo que agradezco a los responsables de estas conclusiones y las pongo a disposición de los interesados.

Muchos son los responsables de la presentación de este proyecto y me es preciso agradecer, en primer lugar, a los que conforman mi árbol genealógico: **Petronila –Nina– Sánchez Lugo**, Victoriano Lorenzo, Anasaria Montaña, Antonino Sánchez, María Paula Dini, Saturnina Lorenzo, Marcos Lugo, Juana Lugo, Eduardo Sánchez, Francisco –Chimacho– Florentino, Rosaura Sánchez, Ramón Mejía, Nora Florentino, Demetrio Florentino; a ellos y otros que, al igual que a Ramón Gómez de la Serna les fue imposible recordar para introducirlos en *Automoribundia*, probablemente yo tampoco los recuerde. Así como a aquellos que Daniel H. Kahnweiler olvidó nombrar cuando inmortalizó a Juan Gris en su *Vida y Pintura*, posiblemente yo también los haya olvidado. Así como Amalia no registró a muchos de los actores en *De Puertas Adentro* por su timidez, yo también obviaré... Agradezco muy especialmente a **Lola Prieto** por su apoyo incondicional antes, durante y después del recorrido y culminación de este proyecto.

DEDICATORIA

Me sobran argumentos para redactar y dedicar líricas poéticas a las personas y existencias a las que les dedico esta investigación, y no es que se me haya agotado la retórica apropiada para sacralizar a quienes les dedico este trabajo; pero prefiero simplemente nombrarlos. Dedico esta tesis a: ***Petronila Sánchez Lugo, Markys, Channel E., Gaby, Markyto y a mis hermanos.***

ÍNDICE

RESUMEN.....	8
1. CAPÍTULO I.....	12
1.1. CORPUS	12
1.2. CONTEXTO	13
1.3. INTRODUCCIÓN	15
1.4. CONCEPTOS CLAVES.....	24
1.4.1. Comunicación Publicitaria	24
1.4.2. Semiótica	24
1.4.3. Arte Contemporáneo	25
1.5. HIPÓTESIS	27
1.5.1. Preguntas planteadas	27
1.6. OBJETIVOS.....	29
1.6.1. Objetivos Generales	29
1.6.2. Objetivos Específicos	29
1.7. JUSTIFICACIÓN	30
1.8. METODOLOGÍA	33
1.9. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN	34
2. CAPÍTULO II	35
2.1. ANTECEDENTES: COMUNICACIÓN PUBLICITARIA, SEMIÓTICA Y ARTE CONTEMPORÁNEO.....	35
2.1.1. Comunicación Publicitaria.....	35
2.1.2. Antecedentes de la Semiótica	39
2.1.3. Antecedentes del Arte Contemporáneo.....	42
2.1.3.1. Antecedentes del Arte de Vanguardia.....	48
2.1.3.2. Antecedentes de Arte Moderno.....	49
2.2. CONCEPTUALIZACIONES DE LA COMUNICACIÓN PUBLICITARIA.....	50
2.2.1. Gunther Kress & Theo Van Leeuwen: Reading Images: The Grammar of Visual Design.....	50
2.2.2. Jean Michel Adam & Marc Bonhomme: La argumentación publicitaria, Retórica del elogio y la persuasión	53
2.2.3. Luis Sánchez Corral: Semiótica de la publicidad, narración y discurso	78

2.2.4.	Sonia Madrid Cánovas: Semiótica del discurso publicitario: Del Signo a la Imagen.....	96
2.2.5.	Silvia Hurtado González: El uso del Lenguaje en la prensa escrita	108
2.3.	CONCEPTUALIZACIONES DE LA SEMIÓTICA	114
2.3.1.	Wenceslao Castañares Burcio: Historia del pensamiento semiótico (I-II): La Antigüedad Grecolatina - La Edad Media	114
2.3.2.	Nelson Goodman: Los lenguajes del Arte: Aproximación a la teoría de los símbolos	142
2.3.3.	David Freedberg: El Poder de las Imágenes.....	150
2.3.4.	Roland Barthes: El Imperio de los Signos	168
2.3.5.	Yuri Lotman: La Semiósfera I, II y III	177
3.	CAPÍTULO III.....	194
3.	JUAN GRIS	195
3.1.	ANÁLISIS DE LOS CONTENIDOS EN LA PRENSA ESCRITA, MULTIMEDIA Y PUBLICIDAD GRÁFICA.....	195
3.1.1.	Juan Gris: Análisis prensa escrita	195
3.1.2.	Juan Gris: Análisis multimedia	202
3.1.3.	Juan Gris: Análisis Publicidad Gráfica	204
3.2.	ANÁLISIS SEMIÓTICO BIOGRAFÍA: JUAN GRIS, VIDA Y PINTURA, Daniel Henry Kahnweiler	206
3.3.	Análisis semiótico a pintura elegida de Juan Gris	218
3.4.	Conclusiones sobre la comunicación publicitaria y la semiótica en la producción artística de Juan Gris.....	222
4.	CAPÍTULO IV	224
4.	AMALIA AVIA PEÑA: DOGMA; ¿FEMINISMO?.....	224
4.1.	ANÁLISIS DE LOS CONTENIDOS EN LA PRENSA ESCRITA, MULTIMEDIA Y PUBLICIDAD GRÁFICA SOBRE AMALIA AVIA	228
4.1.1.	Amalia Avia: Análisis prensa escrita.....	228
4.1.2.	Amalia Avia: Análisis en los contenidos multimedia	233
4.1.3.	Amalia Avia: Análisis de la publicidad gráfica	236
4.2.	AMALIA AVIA, ANÁLISIS SEMIÓTICO: DE PUERTAS ADENTRO	238
4.3.	Análisis semiótico a pintura elegida de Amalia Avia.....	272
4.3.1.	Primeras pinturas de Amalia	275
4.3.2.	Primera exposición de Amalia: Galería Fernando Fe	276
4.3.3.	Exposiciones de Amalia Avia: Orden cronológico	277
4.4.	CONCLUSIONES SOBRE LA COMUNICACIÓN PUBLICITARIA Y LA SEMIÓTICA EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE AMALIA AVIA	281
5.	CAPÍTULO V.....	283

5.	RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA	283
5.1.	ANÁLISIS DE LOS CONTENIDOS EN LA PRENSA ESCRITA, MULTIMEDIA Y PUBLICIDAD GRÁFICA SOBRE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA	283
5.1.1.	Ramón Gómez de la Serna: Análisis prensa escrita.....	284
5.1.2.	Ramón G. de la Serna: Análisis Multimedia	290
5.1.3.	Ramón G. de la Serna: Análisis publicidad gráfica	292
5.2.	ANÁLISIS SEMIÓTICO EN LA LITERATURA Y DIBUJOS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA	293
5.2.1.	Automoribundia.....	293
5.2.2.	La Nardo.....	378
5.2.3.	Ismos.....	399
5.2.4.	El Despacho de Ramón Gómez de la Serna;.....	417
	Greguerías	417
5.3.	CONCLUSIONES SOBRE LA COMUNICACIÓN PUBLICITARIA Y LA SEMIÓTICA EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE RAMÓN G. DE LA SERNA	430
6.	CAPÍTULO VI.....	432
6.1.	ANÁLISIS COMPARATIVO Y CONCLUSIONES EN LAS PRODUCCIONES DE LOS TRES ARTISTAS	432
6.1.1.	Análisis comparativo y conclusiones en la comunicación publicitaria de las producciones de los tres artistas	432
6.1.2.	Análisis comparativo y conclusiones en la semiótica de las producciones de los tres artistas	437
7.	CAPÍTULO VII.....	438
7.1.	INSTRUMENTO DE MEDICIÓN: ENCUESTAS	438
7.1.1.	Encuestas a visitantes donde se exponen las obras de los tres artistas.....	438
7.1.1.1.	Resultados y análisis de las encuestas.....	441
8.	CAPÍTULO VIII.....	449
8.1.	CONCLUSIONES GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN	449
9.	BIBLIOGRAFÍA.....	460
9.1.	Recursos electrónicos	464
10.	ANEXOS.....	466
10.1.	ESTANCIA DOCTORAL EN LA PEOPLES' FRIENDSHIP UNIVERSITY OF MOSCOW, POR ERASMUS+ MOBILITY RESEARCH PROJECT: "FROM THE ART". DOCTORA VALERIYA BEREST, TUTORA DE LA INVESTIGACIÓN. MUSEOS: PUSKIN, MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART, THE GARAGE AND TRETYAKOV GALLERY; PROPUESTA DE PLAN DE COMUNICACIÓN INTEGRAL PARA LOS MUSEOS, Y ANÁLISIS SEMIÓTICO A OBRAS DE ARTES ALEGIDAS EN ESTOS MUSEOS.....	466
10.1.1.	Description of the project "FROM THE ART"	467

10.1.2.	Integral Communication Plan Moscow Museums	477
10.1.3.	Semiotic analysis Artworks selected in the Pushkin and Tretyakov museums	501
10.1.3.1.	Temporary exhibition at Pushkin Museum: March-July 2018.....	501
10.1.3.2.	Permanent exhibition at Tretyakov Gallery	516
10.2.	ALGUNAS DE MIS PINTURAS, EN HONOR A GRIS, AMALIA Y RAMÓN ...	531

RESUMEN

SUMMARY

ANALYSIS ADVERTISING COMMUNICATION AND THE SEMIOTICS IN THE WORKS OF: JUAN GRIS, AMALIA AVIA AND RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

In this research we have inquired the contents of different media to know the effectiveness of the messages made by Juan Gris, Amalia Avia and Ramón Gómez de la Serna; analysis that were carried out taking as reference the theories of experts that analyze the integral communication to propose alternatives that give answers to specific needs oriented to certain segments. We have inferred in written press publications, graphic and multimedia advertising to identify the validity of these messages before the recipient, and the possible deficiencies that prevent him from decoding it with immediate precision. We have set as objectives to identify the main communicative concepts and artistic productions to analyze them and leave a general record of these.

To find objective answers in the symbols left by Juan Gris in his analytical synthetic cubism and to know the reason for deconfiguration in his works from his inner reality, we have analyzed his biography and other literatures; In addition, some of his paintings. To identify the solvent realism left by Amalia in her paintings, we have studied her autobiography and examined some of her works to reveal the reason for the nostalgia symbols in her productions. In the seditious writing, the aphorisms and sketches of Ramón Gómez de la Serna, we have investigated with greater emphasis, since this Madrid writer created a whole

dissident literary ontology and a different lifestyle to the two previous artists. We also investigate the three artists of this research in the fine art productions of other contemporary avant-garde artists to intertwine the possible influences that helped build their styles; as well as the ethnic influences, religious-philosophical dogmas and cultural syncretism that affected them to establish themselves as an essential part of Madrid's Spanish cultural identity. But to know these questions, it was necessary to incorporate ourselves for four years permanently in the museums and other spaces where the works of Gris, Amalia and Ramón are exhibited; as well as knowing the opinions of the spectators to establish the reality and the positioning of these artists and their works before the standard spectator; also, to know the opinions of the experts in the three artists. Once this reality is known and, based on the results of the surveys made to the visitors of the museums, we elaborate the general conclusions as to the effectiveness or the deficiency in the messages of the advertising communication made for the three artists; as well as a synthesis of the reason for the symbols left in his works and his knowledge by the viewer-reader. For these conclusions, we had as reference the theories of analysts of ancient semiotics and their reporters; as well as the theories of semiologists and contemporary linguists.

In the final part of the thesis we include (as part of the research program presented) the FOM THE ART project, another research carried out in parallel at the Peoples` Friendship University of Moscow, which includes a comprehensive communication proposal for museums: Pushkin, Tretyakov, MMOMA and The Garage; In addition, the semiotic analysis of some works exhibited in these museums. And to honor the three artists, we include three paintings of our authorship.

RESUMEN

ANÁLISIS DE LA COMUNICACIÓN PUBLICITARIA Y LA SEMIÓTICA EN LAS OBRAS DE: JUAN GRIS, AMALIA AVIA Y RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

En esta investigación hemos indagado en los contenidos de diferentes medios de información para conocer la efectividad de los mensajes realizados para Juan Gris, Amalia Avia y Ramón Gómez de la Serna; análisis que fueron realizados tomando como referencia las teorías de expertos que analizan la comunicación integral para proponer alternativas que respondan a necesidades específicas orientadas a segmentos determinados. Hemos inferido en publicaciones de prensa escrita, publicidad gráfica y multimedia para identificar la validez de estos mensajes ante el receptor, y las posibles deficiencias que impiden que éste lo descodifique con precisión inmediata. Nos hemos planteado como objetivos identificar los principales conceptos comunicativos y las producciones artísticas para analizarlas y dejar un registro general de las mismas.

Para encontrar respuestas objetivas en los símbolos dejados por Juan Gris en su cubismo sintético analítico y saber el porqué de la desconfiguración en sus obras desde su realidad interior, hemos analizado su biografía y otras literaturas; además, algunas de sus pinturas. Para identificar el realismo disolvente dejado por Amalia en sus pinturas, hemos estudiado su autobiografía y examinado algunas de sus obras para revelar la razón de los símbolos de nostalgia en sus producciones. En la escritura sediciosa, los aforismos y bocetos de Ramón Gómez de la Serna, hemos investigado con mayor énfasis, ya que este escritor madrileño creó toda una ontología literaria disidente y un estilo de vida diferente a los dos anteriores artistas.

También indagamos en las producciones de bellas artes de otros vanguardistas contemporáneos a los tres artistas de esta investigación para entrelazar las posibles influencias que ayudaron a construir sus estilos; así como también los influjos étnicos, los dogmas religiosos-filosóficos y el sincretismo cultural que los afectó para establecerse como parte esencial de la identidad cultural española madrileña. Pero para conocer estas cuestiones, hizo falta incorporarnos durante cuatro años de manera permanente en los museos y otros espacios donde se exhiben las obras de Gris, Amalia y Ramón; así como también conocer las opiniones de los espectadores para establecer la realidad y el posicionamiento de estos artistas y sus obras ante el espectador estándar; asimismo, para conocer las opiniones de los expertos en los tres artistas. Una vez conocida esta realidad y, partiendo de los resultados de las encuestas hechas a los visitantes de los museos, elaboramos las conclusiones generales en cuanto a la eficacia o la deficiencia en los mensajes de la comunicación publicitaria realizada para los tres artistas; así como también una síntesis del porqué de los símbolos dejados en sus obras y de su conocimiento por parte del espectador-lector. Para estas conclusiones, tomamos como referencias las teorías de analistas de la semiótica antigua y sus relatores; así como también las teorías de semiólogos y lingüistas contemporáneos.

En la parte final de la tesis incluimos (como parte del programa de investigación presentado) el proyecto *FOM THE ART*, otra investigación realizada paralelamente en la Peoples` Friendship University of Moscow, que incluye una propuesta de comunicación integral para los museos: Pushkin, Tretyakov, MMOMA y The Garage; además, el análisis semiótico de algunas obras exhibidas en estos museos. Y para homenajear a los tres artistas, incluimos tres pinturas de nuestra autoría.

1. CAPÍTULO I

1.1. CORPUS

Análisis de la comunicación publicitaria: prensa escrita-digital, publicidad gráfica y páginas webs. Análisis semiótico a las obras literarias y de artes plásticas de Juan Gris: *Vida y pinturas*, biografía realizada por Daniel Henry Kahnweiler; Amalia Avia Peña: *De Puertas Adentro* y Ramón Gómez de la Serna: *Automoribundia*, *La Nardo*, *Ismos*, *El despacho* y *las Greguerías*. Del mismo modo, análisis semiótico a obras elegidas de los tres artistas. Además, inferimos sobre su participación y aportes en la vida social española madrileña y sus contribuciones para la construcción de la identidad contemporánea: Cubismo sintético analítico, pintura Realista y Ramonismo.

1.2. CONTEXTO

A partir de las divergencias ideológicas y de los conflictos de intereses entre nacionalistas y republicanos españoles que provocaron la Guerra Civil de 1936; posteriores acontecimientos exiliaron a artistas como Juan Gris y Ramón Gómez de la Serna. Desde otros escenarios evolucionaron hacia un arte disímil dentro del contexto divergente de la literatura y pintura; y así iniciaron su fase en las artes. Además de huir de la represión social, estos artistas evadían el veto aristocrático que les impedía expresar su idealismo individualista y que, encontraron en ciudades como París, Nápoles, Londres, y Buenos Aires; la solidaridad de otros vanguardistas, mecenas y el empuje mediático que les permitió alojarse en refugios compartidos donde forjaron estructuras idealistas para recrear su autonomía y sentimientos artísticos. Allí su arte no peligraba, adquirieron el conocimiento que en su país estaba prohibido y se consagraron en la creación del arte impreciso-simbólico, logrando que sus inventivas fueran modelos artísticos en Europa y otros espacios internacionales –algo parecido a lo que hiciera Tzvetan Todorov¹, cuando emigró de Bulgaria a Francia–. Juan Gris

¹ En 1963 el Búlgaro Tzvetan Todorov, limitado por las imposiciones del sistema socialista de la Unión Soviética forzó lo establecido y se lanzó en busca de nuevos horizontes dónde desarrollarse profesionalmente, fue acogido en París –igual que Juan Gris, en menos cuantía que Amalia y Ramón Gómez de la Serna–. Todorov se rodea de un círculo de intelectuales de renombre en el que se encontraba Roland Barthes; ya desarraigado del formalismo soviético, reordena sus ideas y traduce al francés los clásicos rusos; profundiza las ideas estructuralistas la variedad lingüística, los signos y símbolos de la imagen. Con el mismo ímpetu como lo hiciera Ramón con la fundación de *Prometeo* para difundir su literatura, Todorov funda la revista *Poétique*, en donde aborda el significado de la literatura y las teorías del símbolo en el lenguaje. Luego de un largo proceso de formación y reflexión –ya doctorado en literatura: *Las amistades peligrosas de Choderlos de Laclos*–, Todorov se enmarca en el análisis cualitativo de las nuevas tendencias del arte contemporáneo, en donde la literatura de vanguardia será su principal eje temático. Dos décadas después de pulirse literariamente, hace una especie de autocritica y escribe el ensayo *La Literatura en peligro*, en clara oposición los académicos y críticos que exteriorizan en la literatura solo el tecnicismo de la narrativa, sin tomar en cuenta los aspectos sicosociales de la misma; abordando la literatura desde el existencialismo humano. Plantea interrogantes para encontrar respuestas sobre el aprendizaje de los estudiantes en las escuelas, de cómo asimilarían los adolescentes las artes literarias ante las posibles apatías del clasicismo. Propone profundas reformas pedagógicas para adaptar las enseñanzas literarias a la mentalidad de los jóvenes y unificar la literatura con su *modus vivendi* y *operandi*. Para Todorov, el profesor sería la pieza fundamental para reorientar a los estudiantes en los estudios literarios y hacer de la lectura parte de su diario vivir.

se dejó influenciar por soñadores como Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, George Braque, Max Jacob y otros representantes de la disidencia artística. Luego se instaló en el taller Bateau-Lavoir, donde conceptualizó el cubismo sintético analítico que disgustó a sus maestros. Así también lo hizo Gómez de la Serna desde su Torreón de Velázquez y en su despacho de Buenos Aires, donde enalteció su escritura prolífera con creaciones que esbozan disconformidad social, la insurrección ideológica y el desafío a lo establecido por los clásicos: *Automoribundia*. La niñez-adolescencia de Amalia estuvo salpicada por el luto, el miedo y el encierro en sí misma; cuando consiguió la oportunidad de expresar sus sentimientos lo hizo desde una perspectiva visual y conceptual diferente, pero sin alejarse de la estética realista. Sus trabajos sorprendieron a sus maestros, quienes la motivaron a seguir adelante, a pesar de sus miedos. Y al igual que Gris y Ramón, Amalia tuvo que esperar mucho tiempo para ser reconocida como legítima representante de la vanguardia española. Aunque las creaciones de estos tres vanguardistas fueron forjadas desde el aislamiento, nada subyugó su altruismo progresista para el arte ni detuvo su revolución interna –otros, como Federico García Lorca y Félix Avia, fueron asesinados por tener puntos de vistas ideológicos divergentes–. Amalia presenció y convivió con la hambruna, secuestros, torturas, asesinatos y con la coacción de las libertades. La publicidad y el periodismo como herramientas de difusión e información que buscan la efectividad del mensaje, han intentado recrear los aspectos más importantes en las vidas de los tres artistas de esta investigación. Desde las teorías de reconocidos catedráticos y eruditos de la comunicación publicitaria, analizamos los contenidos en las publicaciones sobre sus obras; además del estudio del significado de sus creaciones, donde autores como: David Freeman y Roland Barthes son referentes teóricos para analizar la semiótica de sus obras. El contexto social era desfavorable para Gris, Amalia y Ramón, pues los medios de comunicación estaban al servicio de los que descartaban la vanguardia, por lo que les resultó difícil difundir sus obras.

1.3. INTRODUCCIÓN

A mediados del siglo XX nace, evoluciona y se expande por el mundo el movimiento de las artes visuales que escaló las fronteras de los cánones clásicos admitidos por la aristocracia dominante. El arte contemporáneo nace como respuesta insubordinada a la estética conceptual-visual que representaba el arte tradicional en las artes plásticas, en la artesanía, en el diseño y en la arquitectura. En Europa se encubó como embrión artístico, revolucionario y estructuralista para enfrentar los paradigmas de la burguesía clásica, del romanticismo sacro-clerical, de las monarquías y de los intelectuales que concebían el arte como símbolo para transmitir su supremacía. En Francia, la pintura impresionista-expresionista se estableció desde el anonimato visible, al margen de los talleres tradicionales; pero con la estética del colorido, la luminosidad y la libertad de los espacios abiertos que permitían al artista expresar la realidad de la naturaleza desde su perspectiva egocéntrica. Un desafío rechazado por el establishment y visto con reservas por la crítica, museos, galerías y marchantes que no se arriesgaban a invertir en estos ensayos pictóricos considerados irrelevantes. Pintores como Renoir, Cézanne, Matisse, Gauguin, Juan Gris y Picasso, entre otros, cerraron los ojos y abrieron sus mentes para imponerse a los obstáculos que afrontaban sus propuestas; buscaron alternativas para exponer sus inventivas –sus primeras exposiciones fueron en bares, cabarets, y luego en el Salón de los Independientes en París, al que visitó Ramón Gómez de la Serna en varias ocasiones y que, décadas después, también fuera inspiración de Amalia Avia cuando estuvo en París—. Cuando los vanguardistas maduraron sus propuestas, críticos y coleccionistas de arte fueron forzados a mirar de reojo la pintura

diluyente de Claude Monet –rechazada por museos y galerías–. Monet aprovechó la libertad de los espacios abiertos y la naturaleza viva para plasmar e idealizar desde una perspectiva individualista cómo se veían las cosas, y las transfirió al lienzo. La obra *Sol Naciente* dio inicio a la revolución impresionista que sería transformada en Expresionismo por otros exponentes.

Los impresionistas encontraron amparo con la llegada de otras manifestaciones dentro de las bellas artes, como en la poesía de André Breton², que una década después fue reorientada y transferida a la pintura surrealista por Salvador Dalí, Frida Kahlo, René Magritte, Remedios Varo, Dora Maar y otros. A partir de entonces, el arte de vanguardia produjo estímulos colectivos y el talento y la creatividad de la juventud reaccionó positivamente; pero las carencias económicas, la falta de oportunidades y espacios para presentar sus propuestas los retrasaron más de lo que ellos esperaban.

En los años 20s se sumó *Walter Gropius*, su nueva tendencia minimalista fue acogida en el diseño arquitectónico. Propuestas desprovistas de la clásica estética ornamental del romanticismo que ya comenzaba a tener competencia junto a un arte Barroco aislado por los nuevos talentos y sus propuestas. Gropius también asumió el desafío ante los clásicos perfeccionistas, lo hizo con fundamentos que ofrecían la comodidad funcional y la asequibilidad al público de tener por primera vez acceso a utilidades de uso cotidiano y

² Cuando **André Breton** comenzó a desarrollar el surrealismo en la poesía, empezaban las tertulias y discusiones discordantes sobre pintura y literatura en los bares parisinos; mientras el auge de otros movimientos simbolistas también era propuesto por Stéphane Mallarmé y Paul Verlaine; y con la publicación de *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire, los poemas de Edgar Allan Poe, se inició a esta tendencia literaria. Los contenidos vanguardistas del Simbolismo Poético –con gran influencia en Francia y Bélgica, que se inició con el Manifiesto Literario en 1886–, una tendencia que fue considerada por Jean Moréas como *enemiga de la enseñanza literaria*. Otros poetas como Jean Nicolas Arthur Rimbaud la acogieron como tendencia ideal para su escritura distante de los cánones clásicos. En la *Revista Littérature* (1917-1924), poetas como Philippe Soupault, Louis Aragon publicaban esta nueva propuesta que poco a poco iba calando en los estamentos literarios europeos. Posteriormente se anexaron Tristan Tzara (Dadaísmo), Paul Éluard, Ernst Stadler, Jean Paulhan, Pierre Reverdy; el pintor y poeta Francis Picabia, Salvador Dalí y Joan Miró, entre seguidores de la revista *Littérature*, inspirándose en sus publicaciones para transferirla a la pintura.

vivienda a bajo costo. Con el nacimiento de *La Staatliche Bauhaus*³ (abril de 1919, Weimar, Alemania), Gropius concibió las ideas que transformaron la forma de diseñar y construir en espacios limitados. Al igual que otros creadores vanguardistas, Gropius encontró el muro de contención de lo establecido, pero su éxito fue secundado por otros arquitectos como Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Charles-Édouard Jeanneret-Gris (*Le Corbusier*), quienes encontraron en Estados Unidos el apoyo necesario para reinventarla.

Aunque para el nacimiento de La Bauhaus ya existían medios de comunicación⁴, pero eran de gestión pública y estaban destinados a difundir ideologías políticas. La Bauhaus tuvo que delinear sus estrategias de comunicación desde la clandestinidad, y posteriormente desde las aulas. –Esto mismo sucedía en España, donde Ramón Gómez de la Serna tuvo que crear su propio medio (*Prometeo*) para publicar sus escritos–. Pero la expansión del vanguardismo era insostenible para sus detractores, la crítica pasó de ser feroz a benévola, permitiendo que

³ El Movimiento *Bauhaus* propuso la transformación de la arquitectura, el arte y el diseño hasta internacionalizarse; logró que el diseño industrial-gráfico y la artesanía fueran aceptados como profesiones por parte la burguesía que lo había rechazado, por ser Gropius un crítico del Establishment y un comprometido del socialismo. A pesar de que la Bauhaus fue clausurada, posteriormente fue sometida a restructuración y en 1933 presentó su primera exposición, convenciendo así al gobierno de que sería de utilidad y que generaría importantes cambios sociales y económicos. El éxito de la Bauhaus se apoyó en la juventud que buscaba profesiones alternativas. Desde los talleres, Gropius les ofreció a los estudiantes la oportunidad de trabajar en lo que realmente les gustaba, formándolos a partir de la utilización de materiales rudimentarios como: barro, tejidos, vidrio, piedra, madera, metal, colorantes y tejidos; además de enseñarles dibujo y modelado; asimilando el aprendizaje con la construcción de prototipos. El arquitecto Johannes Itten fue pieza fundamental en la reorientación de la escuela, creó el método *Vorkurs*, basado en la investigación de los elementos visuales (textura, color, forma, contorno y materiales), antes de la realización del diseño.

⁴ La primera transmisión televisiva del mundo se produjo el 22 de marzo de 1935 en Berlín en la celebración de los juegos olímpicos. En la Segunda Guerra Mundial las transmisiones radiotelevisivas eran usadas como propaganda política y para entretener a los soldados alemanes. Entre 1945 y 1949 se modernizó, pero con la división del país (ingleses-rusos), ambos dominios la utilizaban para difundir sus ideologías. En la Alemania Británica transmitían desde la Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR). En 1950 en la Alemania Federal creó la Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Y para 1963 la Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). En 1967 se da el salto a la televisión a color, pero solo en la Alemania bajo el dominio británico. La RDA bajo el control Soviético lanzó una programación establecida en sus intereses. Entre 1983 y 1984 se liberó el mercado de la Radio teledifusión y salieron al aire estaciones privados. En la actualidad hay 145 estaciones de televisión, entre las que se encuentran: RTL, PRO-7, SAT, ARD, ZDF, RTL II, Bertelsmann y la editorial Axel Springer. **Radio:** Deutschland Radio, ARD, Norddeutscher Rundfunk, NDR, Westdeutscher Rundfunk, WDR, Südwest Rundfunk, Bayern 3. **Periodicos:** Bild, Die Zeit, Der Spiegel, Süddeutsche Zeitung, Frankfurter Allgemeine Zeitung, FAZ, Die Welt, Frankfurter Rundschau, Handelsblatt, Financial Times Deutschland. **Revistas:** Spiegel, Stern, Focus. <http://www.embajadadealemania.org/pages/cultura.php#.XKWem1UzbZ4>

tímidamente la pintura y la literatura se expusieran en museos y se publicaran en la prensa conservadora.

Cuando Amalia comenzó a exponer sus trabajos, ya el sistema político español había restablecido algunas de las libertades de expresión, y la pintora realista pudo extender sus propuestas en toda España y en otros países. La prensa acogió su estilo por ser representativo de la identidad madrileña y por la calidad en la técnica. Aunque los aportes de estos tres artistas exteriorizan la identidad cultural española y forman parte de la industria cultural global, fue solo después del fin de la dictadura que los museos, galerías, coleccionistas privados y librerías de muchos países dentro y fuera de Europa comenzaron a reconocer el valor cualitativo de sus trabajos.

Los compiladores de sus obras las preservan como tesoros invaluables por diferentes razones: la primera puede deberse a motivos meramente económicos, y mientras más valor financiero tienen, menos acceso tiene los espectadores a las mismas. Otra razón puede entenderse por la competencia entre coleccionista para conservar piezas que garanticen y que aumenten su fortuna por la plusvalía. Aunque estas obras que se exhiben en espacios suntuosos a los cuales no todas las personas tienen acceso, pero convidan al conocimiento, a la recreación y al esparcimiento; son arquetipos para noveles y referencia para la crítica. Los magnates del arte han sobrevalorado⁵, por ejemplo, a Juan Gris que en vida jamás imaginó que sus

⁵ Cuando Juan Gris llega a París en 1906 se dedica ilustrar para revistas. En 1910 conoce a Braque y a Picasso y comienza a pintar como autodidacta; pero se distancia de ellos y se instala en taller del Bateau-Lavoir, donde permanece pintando sin parar durante quince años. En 1912 presenta sus trabajos en el Salón de los Independientes, donde sus obras fueron admiradas. –y aunque vendió muchas obras como *El Torero*, vendida a Hemingway; los precios eran efímeros comparados con los precios que hoy tienen sus obras: *Le Témoin* y *Charivari*, *L'Assiette au Beurre*, y *Le Cri de Paris*. Pero el mayor precio alcanzado lo tienen sus obras: *Violin et guitarra* y *Livre, pipe et verres*, realizada por Gris 1(913-14) en la estancia que hiciera en el sur de Francia, donde encontró la libertad de poder exteriorizar su técnica con mayor fluidez e intensidad. Ambas piezas fueron subastadas en 2008 y 2010 en dieciocho y catorce millones de euros respectivamente, en el Christie's, Conor Jordan de New York. En la actualidad se calcula que Gris pintó casi trescientas, que hoy están en manos de coleccionistas e instituciones privadas.

pinturas: *Violin et guitare* y *Livre, pipe et verres*, llegarían a venderse por 18 y 14 millones de euros, respectivamente. Aunque en la actualidad las obras de Gris aportan comprensión colectiva y discernimiento individual de los universos interiores y paralelos del arte, en principio fueron solo quimeras, pero son pruebas de que los talentos desconocidos agrietaron las barreras neoclásicas e impusieron sus ideologías artísticas.

Cuando el joven escritor Ramón Gómez de la Serna se dirigió por primera vez a un público conservador en el Ateneo de Madrid, la reacción del auditorio no se hizo esperar, pues sus teorías desafiaron la dialéctica y modo como se concebía la literatura. Su retórica especulativa sentó las bases para que otros espacios internacionales le invitaran a dictar sus conferencias y tertulias humorísticas. Desde el Café Pombo y otros escenarios, acostumbró a un importante segmento madrileño a deleitarse con su discursiva meticulosa, y aunque los guardianes de la escritura clásica lo rechazaron, su popularidad traspasó las fronteras de lo establecido y a cuentagotas se insertó en algunos medios tradicionales. No le parecía a la aristocracia española que una conferencia sobre el canto de un gallo o un monólogo sobre el monóculo fuera de provecho intelectual. No obstante, sus iniciativas populistas fueron escuchadas en cada rincón de España por encima de la crema y nata de la sociedad conservadora, llegando a obtener el reconocimiento de intelectuales como José Ortega y Gasset y Gregorio Marañón.

Si bien el arte de vanguardia nace en la disidencia social, en la osadía de los antisistema y en el clamor de los excluidos para dar respuestas a un público ávido de entretenimiento al margen de las esferas neoclásicas; y también se desarrolla con espontaneidad en pintores academicistas como Ignacio Zuloaga, cuyas obras expresan el costumbrismo con naturalidad palpitante. No obstante, las reprimendas sociales fueron factores que empujaron a pintores como Claude Monet, Paul Gauguin o Van Gogh a dejar los talleres y su perfección para buscar la libertad en la naturaleza viva; así también, escritores como Ramón Gómez de la

Serna y otros idealistas formados en academias reaccionaron con propuestas diferentes a un público que buscaba respuestas fuera de los teatros reales y de la suntuosidad de los grandes museos –obras que en su momento fueron excluidas y hoy son sacralizadas–. Los vanguardistas de esta investigación crearon arte hoy immortalizado en despachos de museos – como el despacho de Ramón Gómez de la Serna en el Museo Conde Duque, la colección de Juan Gris en el Museo Reina Sofía y la Colección de María Avia en el Thyssen Bornemisza-Galería Marlborough-Ayuntamiento de Santa Cruz–.

Estos tres artistas establecieron conceptos y objetos de arte que relatan su intimidad, recopilaron el sentir colectivo, a lo que daremos respuestas en esta investigación. A partir de sus vivencias –testificadas– y sus creaciones, interferiremos en sus creaciones más destacadas para analizarlas y desentrañar sus símbolos más allá de sus testimonios. Analizaremos la comunicación publicitaria realizada en los últimos años para la promoción-difusión de sus trabajos y realizaremos un análisis semiótico a algunas de sus obras más destacadas. Para la obtención de datos precisos que den con la realidad, apoyamos la investigación en los testimonios dejados por Gris, Amalia y Ramón; sustentándonos en testimonios de expertos en sus obras, en los funcionarios y los museos donde exponen sus trabajos, y en sus visitantes. Igualmente, nos apoyaremos en las informaciones obtenidas en las agencias que han realizado su comunicación publicitaria.

La formación perfeccionista (Academia San Fernando, Escuela de Arte y Oficio y Universidad de Oviedo) puede haberles dejado rasgos estilísticos del Quattrocento, en el que el romanticismo medieval expuesto por Antonello Da Messina es materia de discusiones en las academias de arte; así como del período del Quinquecento en el que Miguel Ángel y Leonardo Da Vinci recrearon e idealizaron la suntuosidad del dogma religioso, de los mitos y del arte científico. Aunque Gómez de la Serna estudió abogacía (para complacer a su padre, como cuenta en Automoribundia), se dedicó a la literatura, a las artes escénicas y a los

dibujos, con una consagración tan perseverante, que le fue reconocida con la gran cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio.

Desde sus primeras clases de dibujo, Amalia fue buena en anatomía, en proporciones, en la técnica y distribución del color; reconocida por el maestro Eduardo Peña, ella decidió conceptualizar sus obras insertándole la realidad desenfocada del Madrid que visualizaba. Como lo hiciera el pintor francés renacentista-barroco *Jean Fouquet*, quien en sus representaciones aplicaba tonalidades cromáticas intensas que dejaban ver su conexión con el clero y la monarquía; y que, igual que Amalia que fue criada bajo el influjo de la religiosidad, dejaba ver en sus realizaciones un adoctrinamiento de la humildad impuesta. Así como Pedro Berruguete pintó el *Cristo salvador del mundo* –en semejanza con Leonardo Da Vinci–, también hay pinturas expresionistas de Amalia que se asemejan a las de Paul Cézanne; lo que puede significar que los estilos pictóricos de los artistas dependerán más de sus creencias y vivencias que de su formación. Lo mismo pudo haber sucedido en la escritura de Ramón Gómez de la Serna.

La comunicación publicitaria que analizaremos estará centrada en las versiones digitales de los periódicos El País, ABC y El Mundo, entre otros; así como también a las páginas web de los artistas y las instituciones que difunden su legado. También analizaremos el valor financiero de sus obras de acuerdo con el mercado internacional del arte y su proyección internacional con las estadísticas del año 2018. De acuerdo con las estadísticas de *Artprice*⁶, un segmento muy reducido de los nuevos talentos vende sus obras en subastas

⁶ Artprice.com es una plataforma digital que reúne las estadísticas mundiales del mercado internacional del arte. En todas sus mediciones y estudios atribuye al arte contemporáneo la mayor cuota de negociación a nivel mundial en compra y venta de arte. En el 2018 China fue el país que más comercializó arte, llegando a vender obras por valor de 2, 317, 597, 249 millones de dólares, para una participación de un 35.5%. Las estadísticas del mercado internacional del arte se pueden ver en el artículo del autor de esta tesis, disponible en: <http://debateplural.com/2018/08/14/mercado-internacional-del-arte-y-2/>

internacionales, pues los coleccionistas buscan principalmente las obras de Juan Gris –sin tener en cuenta el marketing y la publicidad–. En el ranking del 2018 los artistas más cotizados son: Picasso, Claude Monet, Zao Wou-Ki, Jean-Michel Basquiat, Andy Warhol, David Hockney, Zhang Daqian, Amedeo Modigliani, Henri Matisse, Joan Miró, Francis Bacon, Jackson Pollock, Mark Rothko, Kasimir Sevrinovitch Malevich, Wassily Kandinsky, René Magritte, Paul Gauguin, Henry Moore y Vincent Van Gogh, entre otros. No obstante, el gran auge y la expansión del arte contemporáneo dentro de la industria cultural han motivado a los artistas noveles. Por otra parte, los expertos en comunicación publicitaria, conscientes de esta realidad han reorientado las estrategias para el arte contemporáneo; pues de acuerdo con Artprice, las obras de arte más vendidas son las impresionistas, expresionistas, cubistas, arte abstracto, surrealista, arte figurativo, etc.

Reseña de los museos madrileños donde se exhiben y se ha exhibido las obras de los tres artistas.

El Thyssen-Bornemisza, fundado por el Barón Heinrich Thyssen Bornemisza y Carmen Cervera, alberga una gran colección de arte contemporáneo. Heinrich heredó de su padre piezas únicas que incluyen las de connotados artistas contemporáneos europeos y americanos. Exhibe también muestras temporales de arte contemporáneo de destacados artistas madrileños, como lo fue la exposición Realistas de Madrid en el 2016, en la que Amalia Avia, Julio López, María Moreno, Esperanza Parada, Francisco López Hernández, Isabel Quintanilla y Antonio López presentaron algunos de sus trabajos.

En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se encuentra la mayor colección cubista de Juan Gris. Este museo será objeto de análisis, tanto la comunicación publicitaria establecida

por sus gestores, como por la forma en que son percibidas las obras de Gris por los espectadores.

El Despacho de Ramón Gómez de la Serna que se encuentra dentro del Museo de Arte Contemporáneo Conde Duque es el espacio donde se conservan los objetos y dibujos del escritor, desde allí se tomarán las muestras para el análisis de la publicidad, así como también se realizarán las entrevistas a los creadores de El Despacho y se consultarán las opiniones e impresiones de los visitantes.

Entre los temas más importantes a desarrollar dentro de la comunicación publicitaria de los museos, los departamentos internos encargados de la difusión y promoción en torno a los tres artistas de esta investigación son de vital importancia para obtener datos precisos; así como también las empresas contratadas por los museos para la producción y gestión de sus actividades. Los clientes internos son pieza fundamental que tomar en cuenta en el trabajo de campo de la investigación. Las opiniones del público sobre su percepción general (satisfacción—insatisfacción) y trato recibido cuando son acogidos en las salas de exposiciones, serán tomadas en cuenta en las conclusiones. Conocer la identidad y la imagen corporativa de los museos es de gran importancia para darnos cuenta de cómo estas instituciones son percibidas externamente. El análisis semiótico a las piezas elegidas se ha hecho tomando en cuenta las posibles influencias en el autor, el tiempo y espacio de su realización, el posible estado de ánimo del artista y su idealismo; además, contrastando el valor cualitativo y cuantitativo que representan socialmente las mismas dentro de Madrid-España y su trascendencia internacional. Otro aspecto importante tomado en cuenta para el análisis de las obras es el razonamiento colectivo y las hipótesis de los historiadores y críticos de arte, expertos en la vida y obra de Juan Gris, Amalia Avia y Ramón Gómez de la Serna.

1.4. CONCEPTOS CLAVES

1.4.1. Comunicación Publicitaria

Al conjunto de estrategias establecidas mediante el uso de herramientas gráficas audiovisuales y puestas en funcionamiento a través de la psicología social y el psicoanálisis, utilizadas para influir en los hábitos de consumo de segmentos determinados mediante la persuasión impersonal para provocar reacciones positivas que culminen en la aceptación y adquisición de productos bienes y servicios por parte del público, se le llama Comunicación Publicitaria. Entre sus objetivos está conseguir fortalecer la imagen y la identidad corporativa de la marca para posicionarla como la que ofrece mayores y mejores beneficios ante la competencia. Además, incluye la comunicación directa segmentada, las estrategias de marketing y las relaciones públicas como herramientas para preservar el posicionamiento de la marca, destinadas a ofrecer beneficios adicionales a los bienes reales.

1.4.2. Semiótica

Del griego σημειωτικός, simiotikos. Disciplina científica procedente de la filosofía antigua que aborda los métodos de comunicación dentro de la colectividad humana y más allá. Su principal función es el estudio y análisis de los sistemas de signos y símbolos como fundamentos del entendimiento y base para la comprensión de las actividades humanas para encontrar respuestas en los códigos no visibles. **William Morris** orienta la semiótica desde el signo como vehículo transmisor, desde la designación y la interpretación para conformar el

lenguaje como sistema de comprensión. Para **Umberto Eco** los signos se erigen en la naturaleza social y en conjunto con la sociedad, y la interpretación que ésta le otorgue al lenguaje de los objetos, los gestos o al comportamiento de los demás. **Ferdinand Saussure** concibió la semiótica como la ciencia que analiza la existencia de los signos dentro de la vida social, dándole privilegio al signo lingüístico humano. **Georges Dumézil** la aborda desde la antropología, planteando la existencia de esquemas estructurales dentro de la disciplina. Como disciplina científica, la semiótica aborda todos los sistemas de signos, no solo los del lenguaje humano; pues otros sistemas como el de los animales tienen sus propios códigos lingüísticos que han sido interpretados por los humanos y los animales han asimilado los códigos humanos. Y, aunque de los signos lingüísticos humanos se derivan otros, la descodificación sígnica dependería del tiempo y espacio en que se manifieste.

1.4.3. Arte Contemporáneo

Al conjunto de expresiones dentro de las bellas artes surgidas a partir del siglo XX se le denomina Arte Contemporáneo. El término se contrasta con la modernidad por pertenecer a cada época, y que corresponderá siempre al período en que se produzca. Tiene estrechos vínculos con el final de la edad media europea y la revolución francesa; por lo que puede considerarse que inició a partir de los sentimientos de libertad reprimidos por el clasicismo, cuando sus realizadores exaltaron la creatividad espontánea para proyectar los ideales colectivos como expresión de sedición pacífica de sus caprichos interiores enunciados a través del simbolismo abstracto o figurativo como respuesta a los cánones tradicionales del arte. Con el final de la segunda guerra mundial, los artistas, que se encontraban reprimidos y aislados, se expresaron con mayor intensidad y radicalismo para resistir las embestidas de la

postguerra. A partir de entonces nacen: el Minimalist Art, Performance, Arte Urbano, Pop Art, Video Arte, Realismo Francés, Realismo Ruso, Neofiguración, Arte Conceptual, Primitivismo, Expresión Lírica, entre otros.

1.5. HIPÓTESIS

1.5.1. Preguntas planteadas

En cuanto a la comprensión del público local e internacional. ¿Son conocidas las obras literarias y las pinturas/dibujos de Juan Gris, Amalia Avia y Ramón Gómez de la Serna? ¿Son asimiladas por el público como arte cualitativo y aportador de conocimiento?

Aunque los aportes a las artes plásticas y la literatura española de los tres artistas de esta investigación son reconocidos a nivel académico y científico como parte de la identidad cultural y de la vanguardia española, esta investigación revelará si el público general reconoce estas contribuciones.

¿Ha sido funcional y estética la comunicación publicitaria realizada para Juan Gris, Amalia Avia y Ramón Gómez de la Serna? Adentrándonos en este contexto, contrastaremos si los contenidos en la comunicación publicitaria realizada para ellos deben ser reorientados para que el público pueda asimilar con efectividad los mensajes; y comprender, si para que este mensaje fluya con precisión es necesario diseñar un sistema de comunicación integral acorde con las tendencias de la comunicación integral moderna.

En cuanto al conocimiento de los símbolos en las producciones de Juan Gris, Amalia Avia y Ramón Gómez de la Serna. ¿Conoce el visitante de los museos el significado conceptual y visual en las obras de los tres artistas? ¿Puede el público estándar descodificar los símbolos y signos invisibles en las realizaciones de estos artistas? ¿Cuál es la percepción general del público con las producciones de los tres artistas? ¿Tiene el público conciencia crítica sobre las producciones de los tres artistas?

Las facultades de bellas artes de Madrid-España incluyen en sus programas de estudio el arte de vanguardia —pero solo como enseñanza general—. Los museos donde se exhiben sus

obras no incluyen en sus materiales de difusión descriptivas específicas de sus exposiciones – solo orientaciones generales–. Y aunque hay suficiente material bibliográfico en museos y universidades, se puede diseñar un sistema de registro descriptivo analítico que oriente al público sobre la vida y obras de los tres artistas, y de otros vanguardistas.

1.6. OBJETIVOS

1.6.1. Objetivos Generales

Identificar las producciones literarias y las obras de artes plásticas más importantes de Juan Gris, Amalia Avia y Ramón Gómez de la Serna.

Identificar las principales publicaciones de prensa y comunicación publicitaria relacionadas con Juan Gris, Amalia Avia y Ramón Gómez de la Serna.

1.6.2. Objetivos Específicos

Realizar un estudio de campo aplicando entrevistas a funcionarios y visitantes de los museos y salas donde se exponen los trabajos de Juan Gris, Amalia Avia y Ramón Gómez de la Serna; así como también a expertos en las producciones de los tres artistas para analizar la percepción general e identificar el posicionamiento de los tres artistas y sus principales producciones.

Analizar las principales publicaciones en medios electrónicos y gráficos para identificar las posibles fallas en los contenidos, la efectividad y el funcionalismo de los mensajes.

Realizar un análisis semiótico a las producciones más importantes de los tres artistas para decodificar el significado de las obras y ponerlo a disposición de los interesados.

Realizar un análisis comparativo a las producciones de los tres artistas para identificar las coincidencias y divergencias en sus estilos artísticos.

1.7. JUSTIFICACIÓN

A medida en que aumenta el interés del espectador/lector por conocer las interioridades de un artista y sus obras, mayor debe de ser el compromiso de los museos en precisar informaciones que satisfagan las inquietudes de sus visitantes. Y siendo la fluidez comunicativa y la precisión en los contenidos garantes de la eficacia del mensaje, nos hemos propuesto analizar los ejes temáticos más importantes que se han publicado sobre Juan Gris, Amalia Avia y Ramón Gómez de la Serna, y sus obras. La agudeza de un mensaje no siempre se refleja en comprensión para el receptor, y tratándose –en general– de canales de distribución complejos y saturados como son los medios digitales, valdría analizarlos para aportar soluciones de comunicación integral.

Los folletos y revistas en los que se describen las exposiciones en los museos corren el riesgo de ser una inversión infructuosa si no definen con precisión lo que el visitante quiere saber; tomando en cuenta que, en muchos casos, el visitante va directamente a las obras sin orientación previa y, para que haya correspondencia entre significante y significado, sería necesario informarle antes de que esté frente a la obra de arte. De ahí que, con el análisis de los recursos gráficos más importantes publicados para los tres artistas, contrastados con los teóricos de la comunicación publicitaria, mostrarán las posibles realidades de su eficacia y se identificarán las posibles ineficiencias de estos recursos comunicativos. No obstante, y tomando en cuenta que estos tres artistas ya no existen físicamente, para las agencias y medios encargados de promocionarlos junto a sus obras, la comunicación a través de medios electrónicos sería el canal ideal para transmitir el mensaje; sin embargo, no todos los interesados en conocer sus producciones tienen acceso a estos medios, o simplemente no los usan. En tal sentido, con el análisis de las publicaciones a la prensa digital y las páginas web

de los tres artistas, podremos identificar posibles debilidades en el diseño y en la difusión del mensaje, para proponer alternativas más eficientes. Así como también detectar las fortalezas de estos medios y estar al corriente si es necesario potencializar y reforzar los aspectos en los que el público muestra mayor interés.

Muchos visitantes a los museos donde se exhiben las obras de los tres artistas desconocen las historias de sus vidas, no porque no se hayan publicado, sino, por la falta de orientación que dirija al espectador a dónde buscar las fuentes primarias. Dos de los tres artistas de esta investigación han dejado testimonio de puño y letra en los que esbozan sus más íntimos sentimientos, y desde estas publicaciones podremos establecer las causas que los indujeron o influenciaron para dejar plasmados los símbolos en sus realizaciones. Con la intervención de sus obras y el análisis de sus autobiografías-biografía nos acercaremos objetivamente a sus símbolos para desentrañar las incógnitas dejadas en la estructura visual-conceptual de sus obras.

El espectador pasivo desconoce el paralelismo ideológico entre el artista y su obra, y es posible que no sepa nada sobre las especificaciones generales de obra de arte que tiene en frente o, que por la ineficacia comunicativa no pueda acceder a la descriptiva de la pintura. Esto podría conducirlo a ver realidades distorsionadas en la obra y confundirse con su verdadero simbolismo anatómico; adjudicándole realidades fuera del contexto real. Por lo que nos hemos propuesto que el análisis semiótico a las obras de los tres artistas sea un registro modelo para otras investigaciones. El espectador/lector no tendría que saberlo todo, pero sí debe ser orientado e informado sobre los aspectos más relevantes de la obra para que así pueda obtener respuestas en la expresión del artista. Examinar la comunicación publicitaria y analizar algunas de las obras es el principal propósito de esta investigación, para dejar un registro lo más cercano a la objetividad científica.

Las personas que no han visitado los museos donde se exhiben sus obras o que no han leído sus testimonios tendrán con esta investigación una guía general de los tres artistas y sus producciones. El resultado del análisis semiótico a sus producciones será un recurso documental tanto para los museos como para sus visitantes. El análisis a la comunicación publicitaria con las propuestas de quienes gerencian la difusión y promoción de los museos e instituciones donde se exponen las obras de los tres artistas, es un recurso que quedará a disposición de los interesados.

1.8. METODOLOGÍA

El método concebido para esta investigación es el Etnográfico-Documental, en donde se analizan los procesos sociológicos y culturales del entorno donde se desarrollaron los hechos más relevantes en la vida de los artistas objeto del análisis; así como también los posteriores acontecimientos que dieron como resultado su activa participación en la conformación de la identidad cultural española. Como referentes científicos se contrastan las teorías de los expertos en comunicación publicitaria con los contenidos en la comunicación para los tres artistas. Analizamos los símbolos en los contenidos de sus autobiografías y los comprobamos con el razonamiento de los teóricos de la semiótica antigua y la contemporánea.

Para conocer las opiniones del público con respecto a la vida y obra de los tres artistas, se realizaron encuestas a personas de diferentes edades, sexo y nacionalidad; en horarios y días diferentes donde se exponen sus obras (Museo de arte contemporáneo Conde Duque, Museo Thyssen Bornemisza y Museo Reina Sofía). Además, se realizaron entrevistas a funcionarios de estos museos para saber su opinión sobre la percepción del público visitante; como forma de conocer la realidad actual y posicionamiento artístico de Gris, Amalia y Ramón.

1.9. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

En la primera parte se describen los ejes temáticos generales en que se basa la investigación, seguido por la definición de los conceptos claves a analizar. Se identifican los objetivos, justificando los argumentos generales de la misma. Se detalla la metodología y el porqué del uso de la técnica en la investigación. En la hipótesis se plantean interrogantes que son respondidas en el análisis y en el desarrollo, de acuerdo con los planteamientos académicos y científicos de los autores de referencia; seguido por los antecedentes de los conceptos claves. Los análisis y desarrollos de la comunicación publicitaria y de la semiótica en las producciones de los tres artistas cuentan con conclusiones particulares y generales. Los resultados de las encuestas son analizados en resumen para llegar a las conclusiones. Anexamos algunas obras no analizadas de los tres artistas. Incluimos los resultados de la estancia doctoral de *FROM THE ART - ERASMUS+ Mobility Research Project*, realizado en la Peoples' Friendship University of Russia. Se anexan los recursos bibliográficos que sirvieron como soporte académico y como base científica.

2. CAPÍTULO II

2.1. ANTECEDENTES: COMUNICACIÓN PUBLICITARIA, SEMIÓTICA Y ARTE CONTEMPORÁNEO

2.1.1. Comunicación Publicitaria

Para definir los antecedentes de la comunicación y la publicidad, necesariamente hay que referirse a sus soportes, canales y medios de distribución. Por lo que, jeroglíficos ancestrales, escritura cuneiforme, códigos, símbolos, petroglifos e iconografía rupestre, entre otras grafías de registros comunicacionales rudimentarios, eran comunes en la antigüedad y, en consecuencia, eran sus soportes comunicativos. A partir de la invención del alfabeto Fenicio se inicia la era de la comunicación moderna. Con los papiros y pergaminos de la edad media comenzó a transmitirse el conocimiento a todos los segmentos sociales, y los escribas eran para aquel entonces los redactores modernos. Civilizaciones como la de Babilonia, Caldea, Asiria, Grecia, Egipto..., publicaban o enunciaban sus edictos y discursos al público como para difundir las normativas político-sociales. Filósofos y eruditos antiguos establecieron la supremacía de sus dogmas a través de axiomas que, para la gente común, resultaban incuestionables. Los nómadas dejaban registro de sus actividades por donde

pasaban, y cuando llegaban a una aldea o poblado voceaban y pregonaban las mercancías que había recolectado para mercantilizarlas por intercambios.

Gutenberg le dio un giro trascendental a la comunicación y a la publicidad con la invención de la imprenta e Inglaterra fue pionera en la creación de periódicos y gacetas que, además de difundir las noticias, vendían encartes para anuncios. No obstante, sin necesidad de la máquina de imprimir, entre los siglos XVI y XIX la publicidad evolucionó con la creación de carteles hechos a mano donde se anunciaban y se ofrecían servicios.

Entre 1600 y finales de 1800 salieron al público en Francia: *La Gazette*, *Le Mercure de France*, *La Presse*, *Journal de Paris*, *La Victoire*, *Le Matin de Paris*, *L'Aurore*, *Direct Soir* y *Le Direct Matin*. En Suiza: *L'Express*. En los Estados Unidos: *The Washington Post*, *The New York Times*. En Inglaterra: *Mercurius Aulicus*, *The London Magazine*, *The Gentleman's Magazine*, *The Times*, *The Daily Courant*, entre otros. Las dos Guerras Mundiales (1916-1945) activaron la creatividad de los comunicadores, siendo los alemanes y los soviéticos los que más aprovecharon la comunicación –primero con la radiodifusión y luego con la televisión– como forma de idealizar y adoctrinar a la audiencia.

En su libro *El Universo publicitario*, Mark Tungate sitúa a *Robert Opie* como el pionero en la empresa publicitaria (Londres). Para Adrian Mackay, las primeras empresas de publicidad nacieron también en Inglaterra (*La de William Taylor* y *la de Jem White*). Otros autores la sitúan en Estados Unidos con la agencia de *Volney Palmer*.

Tungate hace la siguiente interrogante: *¿Cuándo surgió la publicidad exactamente? Es dudoso que los antiguos egipcios y los griegos fueran insensibles a los beneficios de la producción de los productos. Los romanos, desde luego, sabían cómo ofertar algo de manera convincente y ya en las ruinas de Pompeya se encuentran algunos ejemplos tempranos de anuncios* (El universo publicitario: 22)

A partir del siglo XIX se crean empresas de publicidad como agencias intermediarias entre medios, fabricantes y anunciantes. Agencias como *Ogilvy* y *JWT* suplían a los medios con los bienes y servicios de las empresas por comisión. Con la Revolución Industrial se aumentan los medios de comunicación y con estos, los anuncios publicitarios. Entre las primeras agencias de publicidad se encuentran: **Adrian Mackay** de *William Taylor*, 1786, *Londres* / *Jem White* *Londres*, 1800. **Design History:** *Volney Palmer*, *Estados Unidos*, 1841.

En la actualidad existen miles de agencias publicitarias en todo mundo, y están agrupadas en instituciones como: American Association of Advertising Agencies, Art Directors Club, Association of National Advertisers, American Advertising Federation, Interactive Advertising Bureau, WPP, Publicist, Interpublic y Omnicom.



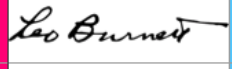
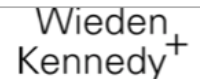
Evolución cronológica de los soportes de comunicación:

- 3500 a.C. Los sumerios crean tablillas de barro (escritura cuneiforme)
- 1500 a.C. Los fenicios inventan el alfabeto
- 1270 a.C. sabios sirios crean la primera enciclopedia
- 775 a.C. los griegos crean el alfabeto fonético
- 500 a.C. los griegos desarrollan el telégrafo con señales de humo, tambores y trompetas
- 100 d.C. los romanos implementan el correo institucional
- 450 d.C. los chinos utilizan tinta, pluma y sellos sobre papel. 600 d.C./ 950 d.C – imprimen libros plegables
- 1035 japoneses inventan el papel reciclable
- 1241 coreanos crean las letras de metal y la fundición para la impresión
- 1450 circulan folletos informativos en Europa
- 1451 Gutenberg inventa la prensa (se imprime la biblia Judea Cristiana)

- 1490 se imprimen libros en papel en Europa
- 1609 salen los primeros periódicos impresos en Alemania y en Francia con publicidad
- 1833 Charles Babbage crea una reproductora-copiadora
- 1892 se moderniza la imprenta con cuatro colores, se inventa la máquina de escribir portátil y máquina de escribir eléctrica
- 1941 Konrad Suze inventa el computador electromagnético
- 1944 Howard Aiken inventa el primer prototipo de computador para IBM
- 1971 se crea el primer microprocesador Intel
- 1981 IBM comercializa su primera computadora.

Principales agencias publicitarias en la actualidad: *ReasonWhy*

TOP 10 AGENCIAS MÁS EFICACES

		PAÍS	PUNTOS
1		INDIA	194,5
2		EEUU	178,8
3		EEUU	131,0
4		EEUU	116,0
5		REINO UNIDO	114,8
6		CANADÁ	103,1
7		AUSTRALIA	101,7
8		AUSTRALIA	99,2
9		AUSTRALIA	97,1
10		EEUU	93,4

2.1.2. Antecedentes de la Semiótica

El filósofo investigador y catedrático de la Universidad Complutense de Madrid Wenceslao Castañares Burcio (1948-2016), sitúa el origen la semiótica en dos períodos: el primero acoge la antigüedad grecolatina –Grecia preplatónica–; el significado que la tribu de los Semas le adjudicaba a los signos y señales como pruebas irrefutables de sus creencias. Seguido por las reflexiones platónicas sobre la retórica del lenguaje, las teorías semánticas de Crátilo y las teorías de la comprensión a través de la expresión natural como forma ideal para discernir sobre la dialéctica. El recorrido cronológico de Castañares ubica al filósofo Aristóteles como el precursor del simbolismo en el lenguaje. El autor analiza la representación mimética como eje de la estética y la presunción sobre el arte. Las teorías Epicúreas junto a los Estoicos son señaladas por las inferencias que experimentó la retórica para alcanzar el conocimiento y la inferencia símica del epicureísmo con sus propuestas sobre la semiótica. Para Castañares, la Roma antigua dio paso a las ciencias médicas y al arte de la adivinación, desde su perspectiva supremacista, representadas por los pensadores: Quintiliano, Herenio, Galeno y Cicerón. La evolución de la semiótica como ciencia sitúa al pensador Agustín de Hipona, a quien Castañares le transfiere mayor preponderancia en la historia del pensamiento semiótico como ideólogo de la dialéctica de los signos en la doctrina del cristianismo.

De acuerdo con Castañares, es a partir de la edad media cuando la semiótica adquiere el estudio de los signos y significantes con pragmática reflexiva y, a estos fundamentos, el autor les atribuye las influencias de Porfirio, Severino Boecio, Donato, Isidoro de Sevilla y Prisciano como los forjadores del simbolismo en la teología, la traducción e interpretación de las teorías semánticas. El recorrido cronológico en la evolución de la semiótica continúa con las teorías Neoplatónicas de Escoto Eriúgena y Anselmo de Canterbury como los forjadores

de la Ontología semiótica, la mediación de los símbolos de la enunciación y su trascendencia. Con el Renacimiento no solo despertaron las artes, las ciencias también se desentumecieron; la lógica y la dialéctica adquirieron conciencia colectiva por las escuelas del razonamiento de Pedro Abelardo, la del obispo Fulberto y la escuela de Chartres. Las hipótesis sobre las propiedades de los signos recaen sobre los eruditos Guillermo de Sherwood y Pedro Hispano, quienes argumentaron sobre el significado desde una visión menos conservadora y más juiciosa. De acuerdo con el autor de la *Historia del pensamiento semiótico*, recae sobre Robert Kilwardby el estudio sobre la tipología de los signos y la gramática como ciencia y arte. Para Castañares, el recorrido evolutivo de las teorías semióticas se desarrolla con Roger Bacon, quien abordó la lógica gramatical, así como también la importancia del lenguaje en la ciencia de la educación. El lenguaje sacrosanto es analizado desde las teorías de la Escolástica, la Teología, la Lógica y todo lo que incluye el simbolismo de las divinidades celestiales, teorizado por Alberto Magno. Las concepciones de los representantes de la Escuela Modista –Martín Boecio de Dacia, Juan y Simón de Dacia, Miguel de Marbais, Gentile da Singoli, Radulfo Brito, Singer de Courtrai y Tomás de Erfurt–, son junto a sus teorías el objeto de estudio sobre la naturaleza y los principios de la gramática, la etimología; la construcción y la perfección como etapas en la producción de la oración.

Castañares sitúa entre los años 1200 y 1300 a Ramón Foll como uno de los representantes más singulares con sus propuestas sobre la visión semiótica del mundo y del lenguaje. Para Castañares, Foll renegó sus enseñanzas cristianas y adoptó la antítesis musulmana a todo riesgo en plena Guerra Santa. “En 1274, convencido de estar suficientemente preparado intelectualmente, inicia una nueva etapa de su vida que le lleva a emprender continuos viajes. En un primer momento su objetivo es convencer de sus ideas a reyes, papas, y posteriormente a los maestros de los centros intelectuales de la época: París, Roma, Montpellier, Génova, Bolonia, etc.”. (Wenceslao Castañares Burcio, 2018. Historia del

pensamiento semiótico. La edad media: 305). El autor analiza a Foll desde su visión sobre la semiótica enmarcada dentro de los principios del arte y la ciencia como lenguaje, la combinatoria, el alfabeto, las figuras, la lógica, la retórica y la semántica aplicada del *Liber de Significatione*.

Castañares ubica al intelectual Franciscano *Juan Duns Escoto* en el *Fin de la época Dorada*, y analiza sus concepciones desde las teorías sobre el significado de los nombres-divinos, la naturaleza de los signos del sacramento, la intencionalidad del ministro y el lenguaje de los ángeles.

Las teorías del nominalista Guillermo de Ockham son intervenidas por Castañares para desvelar sus propuestas sobre la naturaleza entitativa de los conceptos, las hipótesis sobre los signos lingüísticos y las imágenes, el lenguaje mental-hablado; la univocidad, la sinonimia y el significado de los nombres; las suposiciones y, como en otros teóricos, el lenguaje de los ángeles. Sitúa a Walter Burley entre los años 1300 como uno de los principales teóricos de la ontología, la lógica y la semántica. Analiza estas nociones desde el significado que Burley le atribuía a las proposiciones y a las suposiciones. El autor tipifica a Juan Buridán como uno de los estudiosos y teóricos de la escolástica tardía que, a finales de 1300, desempeñó importantes papeles en Francia, siendo notorias sus teorías sobre la libertad y la variedad del lenguaje, la suposición, la apelación y la connotación.

Castañares concluye su recorrido en la historia de la semiótica con los padres de la tradición exegética del siglo XI, la renovación del siglo XII de Hugo de San Víctor, Joaquín Fiore, los maestros de la escolástica Buenaventura y Tomás de Aquino. Analiza la decadencia y la tradición judía.

2.1.3. Antecedentes del Arte Contemporáneo

La antropología sociocultural nos ayuda a inferir en los registros históricos y en las creencias no testimoniales que, aun no siendo testigos, podemos discernir sobre su simbología; o más bien, hacernos una idea clara de las prácticas cotidianas estampadas en el lenguaje no verbal idealizado en las bellas artes recreadas por civilizaciones ancestrales o contemporáneas; aunque esto signifique desmontar paradigmas que se creían infalibles, se ha podido reflexionar objetivamente con nuevas hipótesis y demostrar que el razonamiento individual puede convertirse en lógica reflexiva para la colectividad cuando las investigaciones se realizan interviniendo la vida y obra de los hacedores de arte; aunque se entre en contradicciones con los dogmas impuestos por los que escribieron antojadizamente las historias de las culturas. Interpretar con objetividad la estructura semiótica de una pieza artística dependerá más del conocimiento en cuestión –introduciéndose en la vida y obras del artista y escudriñar minuciosamente su entorno–; aunque enmarcarse en esta cuestión signifique derrumbar las teorías sobre los signos de los semiólogos antiguos. Las artes plásticas contemporáneas se sitúan en un renglón analítico que puede reorientarse en dos ejes: complejidad conceptual y simpleza ornamental. Puesto que analizar la producción artística dejada como testimonio por un autor sería hacerle la autopsia a sus ilusiones, es hablar con el artista, pero habría mucho que redescubrir cuando, como, por ejemplo, si se analiza la vida y obra de Juan Gris después de casi cien años de su inexistencia física, se puede llegar a conclusiones objetivas si visualizamos sus obras desde el razonamiento cronológico colectivo. O, como las obras del Irlandés Francis Bacon, que ya a mediados del siglo XX los críticos y semiólogos habían conjeturado sobre la simbología de sus trabajos y, los escritores relataron sobre su estilo figurativo idiosincrásico que se diferenciaba de sus colegas por el uso de la deformación anatómica y su intensa transgresión a los planos.

Para encontrar los orígenes del arte contemporáneo habría que traspasar las fronteras limítrofes del convencionalismo de los estructuralistas hasta llegar a la esencia del pragmatismo. Teóricos de la etnografía, de la crítica del arte y apasionados por las artes plásticas como Ramón Gómez de la Serna canonizaron en su literatura a pintores como Henri de Toulouse Lautrec y Pablo Picasso. ¿Cuándo nace el arte contemporáneo? ¿Quién o quiénes lo inventaron? ¿Quiénes fueron sus precursores? ¿Fue casualidad, capricho de disidentes, o expresión ideológica? Existe la posibilidad de que las respuestas a estas interrogantes se encuentren en los movimientos artísticos que los antecedieron —puesto que los más destacados artistas contemporáneo se formaron en escuelas de arte clásico, y no por ello fueron dejando atrás el idealismo romanticista de la perfección, sino, que pudo haber sido por sus propias convicciones o arrastrados por los estragos de los conflictos sociales que matizaron las vidas de sus representantes—; o por situaciones sociales que crearon rebeldía ideológica y conciencia colectiva entre los artistas, quienes determinaron que solo rompiendo el hermetismo aristocrático dominante podían luchar sin fusiles y convertirse en la antítesis del neoclasicismo. Pintoras como Remedios Varo y María Blanchard tuvieron que esperar el ocaso de la represión para exponer en España su arte reformulado.

Una rebelión idiosincrática que enfrentó a los artífices de aquella disidencia y a los creadores del arte considerado puro, y que forzó la revolución en las bellas artes. ¿Pero qué pudo haberles pasado a artistas como Francisco Goya? En su momento, Goya fue un clásico desenfocado que desconfiguró la anatomía facial —como las deformaciones demoníacas en los retratos de la nobleza con impresiones que reflejaban la impureza que él percibía en ellos—; como ejemplos podemos citar sus obras: *Saturno devorando a su hijo*, *Duelo a garrotazos*, *La Romería de San Isidro*, *El perro semihundido*, *Una manola: Leocadia Zorrilla*. Anteriormente también lo hizo Leonardo Da Vinci con su producción de rostros deformes (*La Duquesa fea*, en referencia a la deformidad mental que les atribuía a las damas de la

nobleza). Puede resultar contradictorio que los huidos de la Guerra Civil Española eran creadores de arte disidente, si tomamos en cuenta que artistas como Picasso, Juan Gris y María Blanchard fueron clásicos en sus inicios, pero el exilio desató su rebelión y aumentó la complejidad de sus obras. Las artes plásticas contemporáneas nacieron como reacción espontánea al arte perfeccionista que, buscando reorientar su estilo inicial, desertaron y se reagruparon ensimismados. Una disidencia formada por clásicos renegados, lo que pudo haber forzado su rechazo por parte de sus propios maestros, cuando desafiaron las enseñanzas de estética figurativa y desconfiguraron de la suntuosidad. A medida que el dogma monárquico-religioso fue perdiendo influencias en las escuelas de bellas artes, las academias comenzaron a acoger a jóvenes de distintas clases sociales, que cuando aprendieron, renunciaron a sus enseñanzas. Reconocidas academias –como la San Fernando– y maestros de la pintura clásica española –como Eduardo Peña– acogieron en sus talleres a Maruja Mallo y Amalia Avia; y aunque este grupo de la vanguardia española no renunció de manera radical a sus enseñanzas, sí incorporó su propio estilo al margen de sus enseñanzas iniciales.

Con la salida –obligada– del escenario artístico de renombrados pintores como: Angélica Kauffmann 1741-1807, Jacques-Louis David 1758-1825, Jean-Auguste-Dominique Ingres 1780-1867, Karl Briulov 1799-1852, William-Adolphe Bouguereau 1825-1905, Frederic Leighton 1830-1896, se inicia el proceso experimental del arte contemporáneo. Y en *La Edad de Oro de la Pintura Española* representada por artistas como: Alonso Cano, Fernández de Navarrete, Diego Velázquez, José de Rivera, Esteban Murillo, Pedro Berruguete, Alonso Cano, entre otros que fueron modelos de las enseñanzas de los pintores modernistas, y que encontraron en sus vivencias las herramientas para transferir sentimientos a sus obras sin que la estética se alejara del arte tal y como lo asimilaron. Como respuesta contundente al arte

clásico de las escuelas parisinas –desde taller de Charle Gleyre⁷ y La Academie Suisse, y entre tragos y bohemia, en el Café Guerbois⁸– se maduraron y recrearon proyectos de pintura vanguardista; en donde un grupo de jóvenes, entre los que se encontraban Eugène Budin, Claude Monet (y su *Sol Naciente*, exhibida en el Boulevard des Capucines en 1874) y Johan Barthold Jongkin. Estos pioneros, y otros, establecieron y encabezaron por más de una década (1860-1874) la rebelión, abandonaron los talleres y salieron al aire libre a conceptualizar sus trabajos desde su óptica interior, multidisciplinar. Los paisajes fueron sus escenarios predilectos para erigir gamas semicromáticas de las riveras de los ríos, de lagos o al pie de la montaña. El pintor Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix fue estimulante para muchos de ellos que admiraban cómo él aplicaba los tonos; con la destemplanza y los saltos de contraste cromático. Los iniciados buscaban un modelo que los acreditara en su temática, necesitaban un arquetipo para desarrollar una filosofía que definiera el revolucionario, buscaban el concepto y lo tangible que les abriera las puertas a la libertad pictórica (también encontraron en las estampas japonesas un estímulo para sus recreaciones, y la llegada de la fotografía también los ayudó). Desde escenarios naturales pintaron lo efímero, contrastaron los tonos luminosos de la naturaleza viva con sus antojos, hasta lograr que la opacidad de las manchas expresaran sus universos interiores. Pero los impresionistas encontraron un muro de rechazo que les impedía exponer en lugares suntuosos y salones oficiales; lo que les obligó a buscar otros espacios para exhibir sus propuestas. Y en 1874 organizaron su primera exposición en el taller del fotógrafo Félix Nadar, en París. Se puede decir que con esta exposición nace el impresionismo cuando por el periodista *Louis Leroy* (del *Charivari*),

⁷ M. Gabriel Gleyre, pintor suizo orientalista, en cuyo taller estuvieron los pintores Alfred Sisley, McNeil Whistler, James Abbott, Claude Monet, Auguste Renoir, Jean L. Gérôme y Lecomte du Nouy, entre otros.

⁸ El Café Guerbois fue un lugar de discusión de finales del XVIII donde se reunían los fines semanas artistas, escritores y seguidores del arte, en donde los llamados *Los Bohemios* discutían sus planes para alejarse del arte clásico y en busca de un estilo diferente, que naciera de su idealismo y no del arte aristocrático.

comentó con sarcasmo aquella exhibición; sonrojado miró los cuadros y exclamó: *c'est impressionnant* y, desde ese momento, a pinturas como *Sol naciente* se les nombra Impresionismo. Hacia el año 1886 el auge comenzó a crecer y el grupo realizó siete exposiciones, pero llegó la fragmentación de sus ideas y el grupo se dividió, pero no desapareció. A pesar de ser considerado uno de los más destacados representantes del naturalismo en la escritura, el escritor francés Émile Zola apoyó todas las iniciativas y divulgó cuanto pudo el impresionismo; también lo hizo el marchante de arte Paul Durand-Ruel, ofreciendo a sus clientes este estilo singular de pintar. Pero lo que más ayudó a la expansión del impresionismo fue la publicación de *Historia de los pintores impresionistas* (1904), del periodista y crítico de arte Théodore Duret.

Otros⁹ destacados pintores pioneros del impresionismo francés fueron: Auguste Renoir (1841-1919), Camille Pissarro (1830-1903), Édouard Manet (1832-883), Edgar Degas (1834-1917), Paul Cézanne (1839-1906), Alfred Sisley (1839-1899), Berthe Morisot (1841- 1895), Gustave Caillebotte (1848-1903); en Alemania: Max Liebermann (1847-1935); en Estados Unidos: John Twachtman (1853-1902), Frederick Childe Hassam (1859-1938) y Mary Cassatt —discípula de Edgar Degas— (1844-1903). En Polonia —allí, los que iniciaron el impresionismo pertenecieron antes a la conocida como pintura del *Kapismo*—: Jan Cybis 1897 y Eugène Henri Paul Gauguin (1848-1903). [Postimpresionista]. Al expresionista postimpresionista Vincent Willem Van Gogh (1853-1890, Zundert, Países Bajos), se le atribuye ser uno de los más genuinos representantes de este movimiento. El vínculo de Vincent entre arte, patología física-mental por sus vicisitudes alcanzaron el grado superlativo del pragmatismo pictórico; este singular artista forjó en sus trabajos la tribulación, la

⁹ En el libro *Movimientos de la pintura* (2008. 67-70) de Patricia Fride R. Carrassat e Isabelle Marcadé, se detallan los pioneros con sus realizaciones de este movimiento; además, otras tendencias del arte vanguardista.

melancolía y el sufrimiento de sus traumas emocionales; dejando la intensidad de sus delirios estampados en sus obras. Su consagración en el arte paisajista refleja quimeras e iniquidades, si se comparara con el arte clásico. En sus cartas a su hermano Theo, describió la antítesis de la armonía y la paz, que al mismo tiempo iba contextualizando en sus obras. De acuerdo con el relato bíblico sobre Saulo de Tarso, a este mártir del cristianismo se le atribuye el símbolo del sacrificio por practicar y profesar la devoción de Jesús; y tomando como referencia las tribulaciones de Vincent, puede decirse que ambos fueron mártires: Vincent en la pintura y Saulo en el cristianismo. Vincent también es comparable con Charle Baudelaire, por expresar ambos los símbolos del Dead Art.

Como ya expusimos antes, para hablar de la evolución del arte necesariamente hay que referirse al movimiento que dio inicio a una etapa trascendental en la arquitectura, la pintura, el diseño y las artes aplicadas. La Staatliche Bauhaus, más que de un movimiento, fue una fecunda ideología creada para dar respuesta a las exigencias del arte hegemónico del Establishment. En 1919 arquitecto alemán Walter Adolph Georg Gropius fue el ideólogo de una corriente nacida a partir de los estragos de la Primera Guerra Mundial, que marcó las bases de la estética funcional para aprovechar los espacios dejando a un lado los suntuosos ornamentos clásicos. *“Arquitectos, escultores, pintores, debemos regresar al trabajo. Establezcamos, por lo tanto, una nueva cofradía de artesanos, libres de esa arrogancia que divide a las clases sociales y que busca erigir una barrera infranqueable entre los artesanos y los artistas”*. Con este axioma Gropius convenció a los hacedores de arte para que construyeran una tendencia incluyente con beneficios sustanciales para la gente común. En su principio, sus metas fueron la recuperación rudimentaria de la arquitectura y las bellas artes para crear objetos y formas funcionales con las potencialidades estéticas de las manos del artista y que resolvieran problemas fundamentales a bajo costo en producción industrial,

con independencia estatal. Posteriormente, el arquitecto y pintor Theo van Doesburg, fundador Neoplasticismo en los Países Bajos, difundió desde Holanda los planteamientos de Gropius, llegando a influenciar a miles de jóvenes que se adhirieron a este movimiento, y es partir de Doesburg (en 1923) que se reemplazan las directrices expresionistas por la llamada *Nueva Objetividad*, llamado también expresionismo pictórico; mucho más cuidadoso y detallista, pero más popular en Europa.

El estilo Bauhaus no era bien visto por los Nazis, por eso en 1933 cerraron la escuela por considerarla una inventiva que contradecía los cánones de la perfección; pero no sucumbió. El veterano de guerra Ludwig Mies Van der Rohe la trasladó a Berlín en donde no tuvo mucha preponderancia, pues trabajaba desde la clandestinidad y se quedó estancada. En 1933 dio el salto a occidente y se estableció en los Estados Unidos, siendo los pintores los que más se interesaron en el nuevo estilo, nombrándola la *New Bauhaus* en 1937 en Chicago. Nuevamente se vio afectada por la Segunda Guerra Mundial, resistió y en 1951 el arquitecto y escultor suizo Max Bill funda en *Ulm la Hochschule für Gestaltung*, con los lineamientos fundamentales del Bauhaus, pero con un carácter más científico y racionalista en su metodología. Otros pintores contemporáneos que acogieron este estilo fueron: Johannes Itten, Gerhard Marcks, Laszlo Moholy-Nagy y Lothar Schreyer.

2.1.3.1. Antecedentes del Arte de Vanguardia

Nace entre 1914 y 1945 derivado de secuelas de las dos Guerras Mundiales, como resultado de la depresión social y económica y las evoluciones ideológicas; con la apertura de los avances técnicos-científicos y la revolución industrial. Esta tendencia se desarrolló entre la juventud disconforme que buscaba alternativas entre bellas artes sin la intervención de los estamentos oficiales. El Avant Garde tuvo su auge al final de la Segunda Guerra Mundial con

corrientes que enarbolaron los ideales de libertad, rechazando el capitalismo, el nazismo y el fascismo, estableciendo expresiones revolucionarias en las bellas artes. En Francia, las iniciativas de los poetas Louis Aragon y Tristan Tzara sentaron las bases ideológicas con el Dadaísmo y el Surrealismo; les secundaron con el simbolismo: André Breton, Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Isidore Lucien Ducasse (Conde de Lautréamont), Alfred Jarry, Vincent van Gogh –que ya vivía en París–; todos ellos reconocidos surrealistas del movimiento vanguardista que creó formas y conceptos libres de represiones y condicionamiento oficial o grupal, bajo la filosofía de profundos cambios y renovaciones ideológicas propuestas por Karl Heinrich Marx. En esta etapa, las concepciones del psicoanálisis de Sigmund Freud abrieron la brecha para desatar las pasiones en las bellas artes, y sus representantes crearon utopías sin censuras que provocaban y enfrentaban al arte burgués y a sus representantes; con humor negro, Storytellers y anécdotas. En el teatro se hacían improvisaciones, el erotismo se consagró en la pintura que también rehuía de lo figurativo con tendencia a lo abstracto y a lo conceptual. La literatura evolucionó al costumbrismo, a lo popular y a lo caprichoso.

2.1.3.2. Antecedentes de Arte Moderno

Esta terminología se utiliza para diferenciarlo del arte tradicional antes del siglo XVIII, principalmente para diferenciarlo de los métodos de enseñanzas tradicionales con los de las nuevas escuelas; este término también se emplea en la industria cultural y para clasificarlo museológicamente. La mayoría de sus protagonistas y actores también son los mismos que en los anteriores. Los críticos de arte lo usan para realzar el valor estético y modernista de las piezas de arte y como distintivo cronológico del arte clásico.

2.2. CONCEPTUALIZACIONES DE LA COMUNICACIÓN PUBLICITARIA

2.2.1. Gunther Kress & Theo Van Leeuwen: Reading Images: The Grammar of Visual Design

En las conclusiones de sus investigaciones y prácticas para el análisis del diseño visual en cuanto a la distribución del color, la perspectiva, el encuadre y la composición en páginas webs; Gunther Kress y Theo Van Leeuwen ofrecen nuevas perspectivas de cómo deben reorientarse los contenidos de la comunicación digital para lograr el posicionamiento constante y garantizar la eficacia y la permanencia del mensaje en los medios digitales. Sus demostraciones se fundamentan en la decodificación de todos los posibles significados visibles y sensoriales de las imágenes multimedia. Los autores analizan las webs desde enfoques adheridos a los paradigmas cognitivos, de cómo el receptor percibe las imágenes en una web determinada. Un estudio enfocado desde las características en la narrativa visual, las representaciones de los conceptos, la interacción-percepción del usuario a las imágenes, el significado estructural en su conjunto y las dimensiones de las imágenes. Con el objetivo de demostrar estas hipótesis sobre la representación de la semiótica colectiva, Kress y Leeuwen intentan también demostrar cómo el receptor u observador delimita los signos y símbolos visuales; de cómo las imágenes son traducidas a textos por el observador. En esta intervención experimental, los autores se valen de ilustraciones, bocetos, fotografías y pinturas-esculturas; del diseño gráfico para explorar qué les comunican estas imágenes a los

receptores; resultados que se convierten en respuestas y modelos para la construcción del discurso multimodal. Considerando estos argumentos, concluimos en que los contenidos de la página web del museo virtual de Amalia Avia <http://www.lucioyamalia.com>, el carácter informativo de textos e imágenes tienen bien definidos sus propósitos, y que su campo semiótico está claro y no deja dudas en el usuario, pues los objetivos de sus promotores son realzar los valores profesionales, familiares, el legado cultural, la estética visual y los aportes a la identidad pictórica española de Amalia/Lucio; lo que es decodificable por cualquier usuario sin importar su nivel cultural. Asimismo, y, aunque al abrir esta página, las imágenes principales están en blanco y negro, toda la estructura se realza en coloridos cuando se va al enlace de Amalia, lo que puede traducirse como una estrategia del creador de esta web para que el usuario se vaya interesando progresivamente mientras recorre el portal. Los contenidos de esta página son claros y ofrecen informaciones que conducen al fácil entendimiento del usuario.

En referencia a Juan Gris y Ramón Gómez de la Serna, hay muchas informaciones (pero dispersas) en medios digitales sobre las diferentes actividades promocionales de sus vidas y obras, pero si se sometieran a análisis o a interpretaciones estos contenidos para compararlos con las deducciones de los autores e intentar decodificar las estructuras visuales y los campos semióticos, no se sabría con claridad cuáles son los objetivos de estos contenidos. En consecuencia, haría falta construir un discurso homogéneo y definir objetivos concretos como lo proponen Kress y Leeuwen en sus conclusiones. No obstante, si se dispusieran herramientas analíticas digitales en las webs institucionales de los museos y galerías donde se exponen y promocionan las obras de Gris y Ramón, sí se podrían establecer las eficiencias o debilidades de sus contenidos.

Los contenidos visuales y los campos semiótico en las páginas webs dispuestas para Juan Gris y Ramón Gómez de la Serna, o en las plataformas institucionales que los promueven;

además de que el lenguaje textual y las imágenes son recursos de orientación cultural e informaciones para acceder a sus obras, y no a su vida; el carácter comercial dificulta que segmentos jóvenes pudieran discernir sobre su contenido. Tomando en cuenta que un porcentaje significativo –de acuerdo con los datos arrojados en las encuestas realizadas para esta investigación– de niños/niñas y adolescentes que visitan los museos, buscan más informaciones en la web y su interés por la lectura de folletos sobre los tres artistas es inferior; concluimos en que la proliferación de la información sin contenido heterogéneo podría ser una debilidad para que este segmento asimile los contenidos.

In the early years of schooling, children are constantly encouraged to produce images, and to illustrate they written work. Teachers comment on the illustration as much as they do on the written part of the text, thought perhaps no quite in the same vein: unlike writing, illustrator are not corrected nor subjected to detailed criticism (this needs more work, not clear, spilling, poor example, and so on). They are seen as the as self-expression, rather than as communication – as something with the children can do already, spontaneously, rather than as something they have to be taught (Reading Images: The Grammar of Visual Design: 16).

2.2.2. Jean Michel Adam & Marc Bonhomme: La argumentación publicitaria, Retórica del elogio y la persuasión

El razonamiento y el análisis cronológico en el que Adam y Bonhomme infieren sobre las buenas y malas prácticas en la publicidad, sumando sus interpretaciones y sus experiencias de cómo debe argumentarse el discurso publicitario; contrastamos sus hipótesis con la publicidad promocional para los tres artistas de esta investigación. Adam y Bonhomme detallan la incursión de la publicidad desde los primeros medios de comunicación hasta los medios contemporáneos, comparando la evolución y expansión de esta. Referencian casos concretos y toman como ejemplo a otros teóricos de la comunicación para reforzar sus planteamientos. De igual modo, en esta investigación enfocamos el análisis a las prácticas discursivas de la comunicación publicitaria creada en los últimos años para Gris, Amalia y Ramón, para precisar cómo deben dirigirse las estrategias de comunicación y en cuáles canales de difusión ofrece mayor resultado la publicidad.

En este tratado, los autores exponen sus teorías basadas en las fórmulas aplicadas por los publicistas empíricos del siglo XVII, para encontrar respuesta de cómo se hacía la publicidad en sus inicios y llegar a conclusiones de cómo dirigir las estrategias en la actualidad; y que comparadas con las hipótesis de otros teóricos –como Miguel Ángel Poveda Criado–, la evolución de la comunicación audiovisual, la publicidad y sus estrategias han sobrepasado las expectativas, tanto en las tácticas actuales, como en la diversificación de los canales de distribución.

Asimilando que los primeros laboratorios de publicidad delimitaban sus maniobras en el simple hecho de anunciarse para vender, hoy en día se busca más que oferta y demanda; la publicidad es arte, y como tal busca un discurso atractivo que ornamente con estética sus enunciados para que no sean percibidos como axiomas –dentro de las normas profesionales que garanticen la receptividad efectiva–; y de igual manera deben realizarse los mensajes para la comunicación publicitaria de Gris, Amalia y Ramón, con el lenguaje de la bellas artes.

Existen unas normas a las que tanto narradores como espectadores están habituados y, sin encorsetar la creatividad ni detener la evolución del lenguaje, hemos de respetarlas y estudiarlas. Toda obra artística posee una estructura subyacente que le da forma y sentido. Hemos de entender la composición como orden y estructura, pero en el caso concreto de las artes visuales, además, la forma que tenemos de conseguir que el espectador contemple nuestra obra de manera que, a nosotros, sus creadores, nos interesa para que el mensaje le llegue de la mejor forma posible (Miguel Ángel Poveda, *Producción publicitaria*: 48).

En referencia a esta cita, y comparándola con los recursos publicitarios dispuestos para Gris, Amalia y Ramón, podemos afirmar que en la mayoría de los mensajes publicitarios y en los géneros periodísticos analizados en esta investigación, tanto su contenido discursivo como la retórica argumentativa son similares con lo afirmado por Poveda; no obstante, estos recursos se enmarcan dentro de la comunicación tradicional, y no tienen elementos atractivos (argumentación con estética) que cautiven al lector apático que va detrás del resumen para informarse solo de lo que le interesa.

Las referencias ilustradas de los primeros experimentos propagandísticos eran solo narrativas orientadas a las ventas y a las ofertas de servicios a través de carteles, de panfletos, por los pregoneros y en los escasos periódicos existentes en aquel entonces. Partiendo de estas premisas que, en su tiempo dieron buenos resultados, la comunicación destinada para Gris,

Amalia y Ramón puede reorientarse eficientemente reforzándolas con uso las herramientas del Marketing Digital (Plan de Acción de marketing digital: Feedly, Hootsuite, Google Keyword Tool, Jing, Canva, Buzzsumo); y las herramientas digitales de medición para mejorar el posicionamiento a través de la Social Network, y así conocer el comportamiento del público y potenciales clientes de sus propuestas de arte vanguardista.

Así como la comunicación moderna utiliza el lenguaje verbal solo como complemento argumentativo, y son las imágenes persuasivas a las que les corresponde comunicar los conceptos; así también está llamada la comunicación publicitaria para el arte contemporáneo a relegar de los largos enunciados para cautivar la atención del lector. Los resultados y entrevistas de las encuestas de este estudio revelaron que la publicidad gráfica de los museos resulta rezagada e imprecisa para los visitantes; por lo que hacen falta cambios específicos en el diseño de los folletos, brochures y afiches para que el lector pueda conocer en pocos párrafos las ofertas culturales y recreativas del artista en cuestión. Entre los cambios y predicciones que acogen y se adaptan a las nuevas tendencias en la comunicación para que el creativo estructure un discurso adaptado cualitativamente a los segmentos elegidos, están *el elogio y la persuasión* que, según los autores, el mensaje sería ambiguo si no se precisa la promesa principal del producto.

A la retórica bífida (verbal-icónica) del texto imagen se añade la ambivalencia de una producción simbólica determinada por el mercado económico: el emisor financia sus propias palabras con el propósito de suscitar una compra del destinatario-consumidor que compense así su gasto comunicativo y asegure su dominación sobre la competencia (Adam-Bonhomme: 32).

Y así también, los autores desvelan la evolución de los componentes del discurso publicitario, de cómo ha logrado conectarse con el público mediante la incorporación de elementos

estéticos funcionales y la simplicidad argumentativa; introduciendo complementos y referencias de las ciencias sociales, la psicología y las artes literarias. Y son precisamente estos tópicos los que harían falta incluir para lograr la eficiencia en los mensajes publicitarios destinados para Gris, Amalia y Ramón.

Junto con esta lenta elaboración publicitaria en la prensa, asistimos a una evolución de los vocablos que califican esta práctica discursiva. Hasta el siglo XIX y principios del XX, se hablaba principalmente de «avisos o de propaganda (Adam- Bonhomme: 16).

En coincidencia con los argumentos de los autores, la elaboración de un discurso publicitario eficiente para el arte contemporáneo debe de ser dinámico, estimulador y adaptado al lenguaje del receptor; su estructura argumentativa debe estar sujeta a la precisión de los enunciados para cautivarlo. Con estos tópicos los autores enfocan los ejes fundamentales de la argumentación publicitaria. Así como Ramón Gómez de la Serna se valió de la retórica humorística para persuadir al público popular; Adam y Bonhomme plantean que los estrategias de la comunicación se valen de las artes literarias para decorar las promesas del producto con atributos ornamentales. Aunque hoy en día la argumentación del lenguaje en el discurso publicitario va más allá del convencimiento estructuralista¹⁰. Tomando en cuenta estos razonamientos, el discurso publicitario debe incluir la retórica pragmática para lograr que el convencimiento personalizado-directo llegue a aquellos públicos a los que la publicidad convencional no les seduce, a los que les resulta apática la publicidad mecanicista —en nuestras observaciones e intervenciones en los tres museos, los visitantes cogían el folleto en sus manos y simulaban leerlo, pero lo dejaban sobre la mesa—, y a los que se retraen cuando ven en la publicidad una herramienta de manipulación.

¹⁰ El lingüista suizo *Ferdinand Saussure*, en sus planteamientos sobre el desarrollo del estudio para una lingüística innovadora en el siglo XX, plantea el estructuralismo como lingüística orgánica para su adaptación social. Propone un sistema autónomo, sin consideraciones históricas y la lengua como sistema de signos con un carácter abstracto que está por encima de sus manifestaciones concretas.

En las encuestas aplicadas a personas jóvenes dentro de los museos Conde Duque, Thyssen Bornemisza y Reina Sofía, sobre qué les atraía a las salas de exposiciones, sus respuestas fueron certeras; buscaban recreación, esparcimiento y distracción; mientras que las personas adultas, además de la recreación y el ocio, buscaban enriquecimiento cultural-profesional. Los visitantes prestan poca atención en leer los folletos de los artistas y sus obras, en mayor cuantía, sí leen las informaciones de las actividades que en estos museos se realizan y son atraídos por los grandes carteles y su mensaje principal (*el Head Line*) para enterarse de un vistazo de qué se trata. Aunque todas las informaciones ofrecidas en *El Despacho de Ramón Gómez de la Serna* –Museo de Arte Contemporáneo Conde Duque– son importantes, la proliferación de material gráfico podría confundir al visitante por el cúmulo de informaciones, no solo del escritor, si no de las diferentes actividades del museo; por lo que habría que reclasificarla y caracterizarla en un exhibidor exclusivamente para él.

Para Adam y Bonhomme la retórica literaria forma parte del discurso publicitario, aunque no es determinante, si se utiliza como un procedimiento complementario que potencia los argumentos y persuade en determinados niveles de lengua; infiere en ellos desde su propia diversidad lingüística. Estos planteamientos conducen a los autores a hacer referencia del enunciado de Leo Spitzer¹¹: *La publicidad es la flor de la vida contemporánea; es una afirmación de optimismo y de alegría, distrae el ojo y el espíritu*”.

Aunque podría ser eficaz la promoción de los tres vanguardistas de esta investigación con el llamado lenguaje de las bellas artes, este planteamiento poético de Spitzer sugiere que un discurso publicitario idóneo para la comunicación de Gris, Amalia y Ramón puede crearse a

¹¹ **Leo Spitzer** fue experto en filosofía románica e hispánica; cátedras que impartió en la Universidad Johns Hopkins. En 1949 publicó el ensayo *American Advertising Explained as Popular Art*. El libro: *A method of interpreting literatura*, donde abordó el tema del discurso publicitario y sus conexiones con la literatura; le atribuye a la literatura el inicio de la transformación hacia la retórica ornamental de la publicidad. Fue un abanderado del idealismo lingüístico y la estilística.

partir del lenguaje poético, pero añadiéndole simbolismo persuasivo que vincule los sentimientos del receptor con el concepto a comunicar. Con relación a Amalia, y aunque sus obras evocan disolvenencia visual y penumbra conceptual, la retórica del mensaje puede vincularse con un lenguaje narrativo en su función de la pintora romántica que esboza los sentimientos del Madrid tradicional; que sería una relación directa entre el mensaje, sus realizaciones y la metrópolis popular-suntuosa al margen de los conflictos. Igual con el populismo de Ramón más allá de su despacho repleto de cachivaches, prolifero en sincretismo popular y su condición de bohemio tertuliano; se puede crear mensajes alusivos a los sentimientos populares. Y si bien los enunciados poéticos excluyen el concepto de la percepción, en Juan Gris no sería necesario usarlo, pues de acuerdo con las encuestas y entrevistas de esta investigación, el pintor cubista goza de una mayor valoración entre los tres y está cualificado a la altura de otros vanguardistas, como, por ejemplo, el impresionista Camille Pissarro.

La retórica poética en la publicidad es recurrente al internacionalismo del arte por el arte sin tecnicismo metódico ni reglas convencionales; se acoge al poliglotismo conceptual de los significados, se adapta a las variedades dialectales y regionalismos de los posibles receptores, obviando todas las técnicas estáticas o dinámicas conocidas, usando de manera intensiva, continua, renovada y eficaz lo inéditos. No obstante, en los enunciados y argumentemos de los mensajes publicitarios que recibimos a diario, los creativos intentan inyectarnos descargas de alegría y energía positiva sutilmente poetizada, relacionando condiciones y actitudes entusiastas de sus ofertas. Este estilo de argumentación persuasiva-ornamental con valores entusiastas que encienden el fervor y estimulan al consumo, fue bautizado en los años treinta por Pierre Mac Orlan: *Publicidad de las bellas Artes*. Aunque estas estrategias pueden reorientarse a lo inverso, cuando los creativos utilizan la agresividad, la rudeza y el miedo para posicionar el producto con esos valores y componentes agregados para que el

consumidor los haga suyo precisamente porque los asocia a su estilo de vida; como en los casos de la argumentación publicitaria para bebidas alcohólicas, tabaco, perfumes, prendas de vestir y automóviles; publicidad que es dirigida casi siempre al segmento joven.

El fenómeno publicitario en la prensa entre los siglos XIX y XX se mantuvo estático o con evolución retrasada, ya que la práctica discursiva se limitaba a los encartes de anuncios y propaganda para poner en conocimiento al público sobre bienes productos y servicios. Cuando llegaron los carteles, la atracción al público simplificó la recepción de los mensajes, pero la argumentación de estos mensajes era exclusivamente sobre las ventajas que obtendría el consumidor sin tomar en cuenta el valor estético de la retórica discursiva y sin analizar su eficacia. Como ya habíamos señalado, los registros históricos sitúan la práctica publicitaria mucho antes de la era cristiana. En Babilonia, China y Pompeya se han encontrado inscripciones de pregonero con anuncios y eslóganes elaborados rudimentariamente. Aunque las líneas del tiempo ubican el nacimiento de la publicidad en la prensa en el siglo XVI, su desarrollo y crecimiento llegó en el siglo XVIII con la aparición de los medios: *La Feuille du Bureau* y *La Presse* en Francia y *The Time* en Inglaterra; pero se venía haciendo propaganda desde las cavernas, en monolitos y cámaras fúnebres. La publicidad no paró ni ha parado de evolucionar, y si hoy en día llega a más público a través de canales de distribución gratuitos, ésta es una de las grandes potencialidades y facilidades a tomar en cuenta para promocionar el valor cultural que representan Gris, Amalia y Ramón; pues la prensa digital, páginas webs y las redes sociales donde se promocionan son de fácil acceso en cualquier plataforma digital. El interés de los medios de comunicación, creadores de contenidos y periodistas independientes por difundir informaciones sobre estos tres vanguardistas, aunque de manera disgregada, es muy notable. El conocimiento sobre sus producciones tendría mayor alcance si hubiera una conexión directa entre museos, comisarios, medios de comunicación, creadores de contenidos en plataformas, grupos mediáticos, público espectador y familiares de los tres

artistas. Y si estas facilidades fueran administradas tomando en cuenta las necesidades del cliente –segmentadas– cautivarían a sus seguidores y potenciales clientes con mayor efectividad.

Desde 1950 hasta mediados de los 60's, los creadores de contenidos publicitarios utilizaban imágenes rígidas, formales e institucionales que le daban a la publicación un aspecto bíblico-militar, con enunciados axiomáticos. Los autores ponen como ejemplo la redacción hecha en la novela: *Grandeza y Decadencia de Cesar Birotteau* de Honoré de Balzac. Esta novela posee un lenguaje rebuscado, cargado de alegorías emblemáticas y épicas; este estilo funcionó, pero era el siglo XIX y la literatura clásica todavía predominaba. Balzac elevó a rango de héroe al propietario de una perfumería que recibió honores tras una vida de probidad en los negocios, pero empujado al deseo de obtener un lugar en la sociedad y de aumentar su fortuna mediante una operación de comercio abstracto, sin advertir que detrás acechaba la venganza de un antiguo empleado suyo, banquero y arribista sin escrúpulos. Y así también *Henry Kahnweiler* enaltece a Juan Gris en su biografía que, con un lenguaje artero, lo endiosó como lo hiciera Balzac con su personaje. *Kahnweiler* describe a su representado como un excelso representante del cubismo sintético; aunque le da el lugar correspondiente a Braque y Picasso. Como ya habíamos señalado, en lo general, la publicidad que hemos analizado en los tres artistas presenta fallos en la redacción por la proliferación de textos; sin embargo, el folleto promocional del Despacho de Ramón tiene una portada simple y precisa, aunque se despliega hacia su interior, presenta dificultades por ser el texto muy pequeño; pero la debilidad en su promoción es el cúmulo de propaganda en el Despacho de todas las actividades del museo. Asimismo, hoy en día es notable la versatilidad y la simplicidad textual en la estructura narrativa de los anuncios publicitarios, complementados con imágenes con retoques digitales –como se pueden observar en la web del museo digital de Amalia Avia

lucioyamalia.com, y en la web del Museo Reina Sofía y su enlace que lleva a la colección de Juan Gris, o en el portal Pinterest–; donde las herramientas tecnológicas maximizan la visibilidad del mensaje y ofrecen mayor efectividad en los contenidos. En los primeros intentos de información impersonal, el modelo publicitario de la comunicación tradicional estaba sujeto a informar; no obstante, en la actualidad los redactores, creadores de contenidos y los manipuladores de imágenes ofrecen estética y precisión con consistencia pragmática. Muchas veces ni siquiera se inserta el nombre del producto, tan sólo un encabezado con el atributo principal y el beneficio; que es como debería diseñarse los mensajes para los soportes publicitarios para Gris, Amalia y Ramón.

El proceso creativo de la comunicación publicitaria antepone retos a los creadores de contenidos: diseñar conceptos que enfoquen el producto con claridad y precisión sin manipular las imágenes, con redacción disciplinaria y endurecida pero interpretable por la generalidad; o recurrir al uso del troquel para focalizar un aspecto en particular en el texto y focalizar la imagen presentando lo más importante –close up a una parte de la imagen–.

La factura de la publicidad cubre entre el 65 y el 85% del costo de producción de la prensa y la recaudación por suscriptores o ventas directas es un recurso estratégico para mantener el medio vigente ante el cliente. Este hecho resultaría conveniente si se insertaran encartes de publicidad de los museos en los medios escritos para que llegue de manera directa a los suscriptores. Aunque, la saturación publicitaria en la prensa retrae al lector, lo enfrenta al acoso, le crea apatía y provoca rechazo. Esta realidad ha impuesto nuevos modelos para la publicidad en la prensa, requiriendo innovación y versatilidad para evitar que le resulte molesta al lector. Y tomando en cuenta la identificación de los medios digitales en esta investigación, la colocación de publicidad en los artículos sobre las artes plásticas es poco frecuente. El interés del lector activo por las publicaciones de artes plásticas es más atrayente cuando están dirigidos a conocer las interioridades de vida y obra del artista, con

contenidos científicos-culturales. En el artículo: *Diez grandes pintores que sufrieron problemas mentales* https://www.abc.es/cultura/arte/abci-enfermedad-mental-arte-201207160000_noticia.html, la autora enfoca el contenido desde las patologías médicas de los protagonistas, desde una perspectiva científica experimental entre sus vidas y obras. En esta publicación las fuentes son secundarias y fue escrito tomando en cuenta el género de la redacción informativa, agregando algunos rasgos estéticos literarios. En otro artículo: *Heroínas del arte en tiempos de la revolución socialista*¹² [del autor de esta tesis] <http://debateplural.com/2018/08/16/heroinas-del-arte-en-tiempos-de-la-revolucion-socialista/>, el tema del arte está enfocado en realzar a la mujer pintora revolucionaria en la identidad cultural rusa, destacando los atributos profesionales y creativos de las primeras pintoras de la URSS que irrumpieron en la supremacía de los pintores. En este artículo se usa el lenguaje de las bellas artes para enfatizar el rol de la mujer en las artes y sus aportes a la Avant Garde rusa. En su análisis sobre la imagen y el texto publicitario, Adam y Bonhomme abordan la propaganda en la prensa situándose en los años 40's, cuando la publicidad adoptó el sistema semiológico visual de las imágenes, potencializando el trabajo de los pintores cartelistas como *Toulouse-Lautrec* y *Alexandre Steinlen*¹³, quienes usaban las imágenes como elementos

¹² La Vanguardia Rusa alcanzó su esplendor entre 1850 y 1960, y es a partir de 1917 cuando el régimen acoge la libertad creativa a sus creadores. Con el dominio del comunismo en la Unión Soviética, el arte moderno fue usado como símbolo propagandístico de sus ideologías y valores para realzar el nacionalismo. El movimiento que más auge tuvo fue El Socialismo Realista con artistas como: Pauluks Janis, Yevguenia Antípova, Isaak Brodski, Arkady Plastov y Konstantin Yuon, entre otros. La Vanguardia rusa es creadora y continuista de movimientos pictóricos tales como: Suprematismo, Rayonismo, Neo-primitivismo, Constructivismo, Cubofuturismo y Futurismo. Entre los representantes más destacados de la Vanguardia rusa se encuentran: Mijaíl Lariónov, Yelena Guró, Nadezhda Udaltsova, Natalia Goncharova, Vladímir Tatlin, Aleksandra Ekster, Vasili Kandinski, Marc Chagall, Aleksandr Bogomázov, Nathan Altman, Oleksandr Arjípenko, Vladímir Baranoff-Rossine, Vladímir Burliuk, Pável Filónov, Naum Gabo, Yelena Guró, Nina Genke-Meller, Iván Kliun, Gustav Klutsis, Alekséi Kruchónyj, Kazimir Malévich, Olga Rózanova, Kliment Redko, Liubov Popova, Aleksandr Zhdánov, Aleksandr Ródchenko, Gueorgui y Vladímir Stenberg, Varvara Stepánova, David Burliuk, y Oleksandr Arjípenko, entre otros.

¹³ Héophile Alexandre Steinlen (1859 –1923). Pintor y litógrafo modernista francés, que al igual que Juan Gris, se dedicó en sus inicios al diseño e ilustración en revistas parisinas como *Le Rire*, *Gil Blas*, *L'Assiette au Beurre* y *Les Humouristes*. Frecuentaba el barrio Montmartre como todos los vanguardistas de su época; compartía los mismos ideales socialistas que Ramón Gómez de la Serna. Colaboró en el periódico *Le Chambard socialiste*. Steinlen y fue también expositor del Salon des Indépendants. Sus trabajos se encuentran en el Museo Hermitage, Museo Van Gogh, Museo Metropolitano de N.Y y la National Gallery of Art de Washington.

de distracción en contraste con el texto y que posteriormente fue reforzado por el grafismo diversificado y decorativo.

Cuando llegó la fotografía en el siglo XIX, su uso fue solo decorativo, pues los ilustradores y dibujantes eran bien apreciados por los gestores de la prensa y por los anunciantes –Juan Gris se ganaba la vida ilustrando para periódicos españoles y parisinos, mientras Gómez de la Serna coleccionaba todo tipo de recortes de gráficos con ilustraciones y dibujos–. Con la incursión de la fotografía se abrieron nuevas oportunidades para una profesión llamada a sustituir a los pintores que recogían las escenas de los eventos sociales, políticos y religiosos. En principio era solo un recurso gráfico complementario, y desde entonces han sido de vital relevancia, a tal punto que sustituye el texto ocupando hasta el cincuenta por ciento del diseño en el formato que promociona e informa de las actividades sobre arte. Aunque las primeras publicaciones publicitarias en la prensa hasta el siglo XIX, tanto texto como imagen mantuvieron un formato rígido, formal e institucional, hoy en día armonizan el contenido con textos estéticos y futurista que realzan la estructura de la diagramación.

Sobre la publicidad en la prensa y su análisis por parte Adam y Bonhomme, concluimos señalando que la retórica del discurso publicitario moderno, simple y eficaz debe incorporar imágenes que representen más que simples fotografías o ilustraciones y que, en el caso de la publicidad para Gris, Amalia y Ramón sus contenidos deben corresponderse con imágenes que aludan a sus ideologías, y así se cree en el espectador la imagen mental de sus creencias artísticas y de lo que hoy representan. Las imágenes deben ser administradas de tal forma que hablen con el receptor e infieran confianza y se asocien con sus predilecciones artísticas para que provoquen estímulos positivos y sean percibidos como símbolos de la identidad cultural española madrileña. El texto está llamado a contar una larga historia en pocas líneas. La retórica del lenguaje publicitario debe fluir, tener visibilidad sin que compita con la imagen; debe relacionarse con el espectador de forma tal que exalte sus sentimientos. Aunque los

contenidos de la comunicación publicitaria destinada a informar a los seguidores de los artistas de esta investigación sean de fácil acceso e informen lo necesario, no cuentan con estrategias para cautivar a los potenciales clientes, ni crean estímulos positivos a los que desconocen las obras de los tres artistas. En lo referente a la estructura global del discurso publicitario y en cuanto a la comunicación de la argumentación, para Adam y Bonhomme la publicidad actúa como agente de notificación para inferir en el blanco de público intentando manipular sus sentidos, pero estas indicaciones de la publicidad no siempre son bien recibidas. A diferencia del consumidor voluntario, como el espectador de anuncios televisivos, en la prensa es diferente, pues el lector obvia la publicidad a menos que sea de su interés. No se compra un periódico para leer sus anuncios, sino, para informarse; aunque, en la prensa digital es casi obligatoria, a menos que cuente con un bloqueador de publicidad. En el caso de Gris, Amalia y Ramón, la publicidad en la televisión española es escasa y solo aparece esporádicamente en la televisión pública en fechas conmemorativas en las que, hasta ahora, Amalia Avia está excluida. Los autores de La argumentación publicitaria sugieren que los altos costos de contratación publicitaria intiman a los estrategas a crear conceptos de carácter psicológico que intervengan en el comportamiento del público para maniobrar su decisión y así garantizar la inversión. ¿Puede la argumentación con manipulación psicológica inferir en un público apático a las artes plásticas? Si se toma en cuenta que el segmento seguidor las artes plásticas es menor en comparación las artes escénicas (como el cine, el teatro o la música), cualquier concepto de comunicación de esta índole tendría resultados indeterminados. En la actualidad, las salas de cine de Madrid están casi siempre llenas y los espectáculos musicales venden todas las entradas antes de la presentación. Entre los años 2009 y 2016 los teatros de Madrid experimentaron un declive, aun así, las salas de flamenco mantuvieron su público en esas fechas. Musicales como el Rey León y los espectáculos de magia también mantuvieron buena audiencia.

El Museo Conde Duque es un espacio social-popular de recreación y formación cultural, su mayor audiencia son grupos de escuelas públicas, y al ser gratuito nunca ha descendido en visitas. En el caso de los museos Reina Sofía y Thyssen Bornemisza, su público es internacional y tiene un público local cautivo, por lo que presenta mayores desafíos y oportunidades para la publicidad. Los teóricos y creadores de estrategias de comunicación publicitaria están siempre pendientes de los constantes cambios de consumo que experimenta el consumidor y, las cualidades, beneficios y satisfacción que ofrece el producto; lo dejan en un segundo plano, pues el producto es pasivo y el posible cliente es hiperactivo, cambiante e indeciso y al final, su decisión de consumo podría derrumbar cualquier estrategia de marketing por eficiente que se considere al momento de su creación y puesta en marcha. La inconstancia del consumidor obliga a los estrategas a colocarse dentro de sus sentimientos y actitudes; les exige escudriñar en su estilo de vida y discernir sobre las tendencias en las que podría situarse el blanco de público.

En la introducción nos referimos al mercado internacional del arte y apuntamos al buen posicionamiento de la pintura contemporánea; no obstante, eso no significa que sea del gusto de los potenciales seguidores-compradores, y considerando esta realidad, la adquisición de las obras de los artistas de esta investigación no están al alcance del público general, por lo que las estrategias deben ser dirigidas a este segmento como valores agregados de la identidad cultural española; como ejemplo podemos referirnos a los dibujos de Ramón Gómez de la Serna, que podrían no interesarles al público general frente al cubismo de Gris o al realismo de Amalia; y si comparáramos sus realizaciones con las esculturas de Auguste Rodin exhibidas en el Thyssen, o con la colección de Velázquez en el museo del Prado; estaríamos frente a las disyuntivas de cómo convencer al espectador de que las obras de Gris, Amalia y Ramón tienen tanto valor cultural como las de los anteriores. Una vez que las estrategias se conectan con sus objetivos, tienen que construir y mantener una comunicación

convinciente y emitirla con rapidez a corto plazo antes que su blanco de público sea conquistado por otras ofertas que podrían resultarles más atractivas. De ahí que, algunas campañas se quedan en carpetas y nunca llegan a colocarse en los medios, por la inconstancia del público objetivo. Considerando el análisis de los autores en cuanto al enfoque de cómo deben redactarse los mensajes publicitarios y desde el punto de vista de la comunicación efectiva, la interacción entre publicidad y público debe analizarse tomando en cuenta el contexto social de la actualidad y las necesidades en un tiempo y espacio para acercarse lo más posible a las necesidades del cliente que, sin importar la complejidad de su comportamiento ante la diversificación de ofertas, estas estrategias deben obedecer a un sistema de interacción integral entre fabricante, distribuidor, creador del mensaje, recursos publicitarios; y lo más importante, el blanco de público. Adam y Bonhomme nos refieren a la tesis de McLuhan¹⁴ –en el contexto de los mensajes y su determinismo tecnológico, la ecología mediática y las causas formales (1968)–, donde el medio por el que circula el mensaje lo predetermina estrechamente el propio canal. Tesis que nos hace reflexionar y concluir en que la publicidad distribuida a través de la prensa sería mucho más eficiente si

¹⁴ **Herbert Marshall McLuhan** -Edmonton, 1911-Toronto, 1980-. Erudito. Teórico canadiense de los procesos de información moderna, filósofo, y literato. Destacado por sus investigaciones sobre la cultura contemporánea en el origen y el efecto que los medios de comunicación provocan en los procesos sociales y en las bellas artes. Reconocido como uno de los fundadores de los estudios sobre los medios y uno de los grandes visionarios de la sociedad de la información. Creador del término *Aldea Global*, que describe la interconexión humana a nivel global generada por los medios electrónicos de comunicación. Fue profesor de literatura inglesa, crítica literaria y teoría de la comunicación en la Universidad de Toronto; uno de los precursores de las teorías de la información global; visionario sobre las influencias que los medios de comunicación digital provocarían con su incursión acelerada en los segmentos sociales. McLuhan propone una percepción de lo real directamente relacionada de acuerdo con cómo se estructura y se difunda la información y que, de acuerdo con esto, afectaría la psiquis humana. Al igual que Ramón Gómez de la Serna, sus obras se caracterizan por el uso de aforismos, humorismo, paradojismo, alegorías y profecías; dictadas en fragmentos cortos. Frases como: "Como la máquina de escribir, el teléfono fusiona funciones, capacitando a la telefonista, por ejemplo, para ser su propia embaucadora y madame." Enunciado parecido a las con las greguerías de de la Serna. Con la Galaxia Gutenberg y la Aldea global creó un paradigma modelo de lo que él consideraba serían las sociedades futuras. Sus teorías y creencias influyeron posteriormente la creación de tendencias a las que se adhirieron otros investigadores, críticos, gestores culturales y políticos como Paul Levinson, Douglas Rushkoff, Elliott Trudeau, Jerry Brown, John David Ebert, Neil Postman y Jean Baudrillard. Otras notables obras McLuhan fueron: *City as Classroom: Understanding Language and Media*, *The Classical Trivium*, *From Cliché to Archetype*, *War and Peace in the Global Village*, *Enok In Graff: Making poetry and painting culture* y *Culture is Our Business*.

creadores y anunciantes interactuaran de manera más directa con su blanco de público. Cuando McLuhan publicó: *El Medio es el Mensaje*, para referirse al impacto de la tecnología como herramienta publicitaria -*Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964-; las tecnologías apenas comenzaban a desarrollarse, pero él visualizó la dependencia de la publicidad a la tecnología y sus posteriores influencias sociales. En los años 60, llegar simultáneamente a públicos globales era una utopía, pero en la actualidad es incalculable el envío y recepción de mensajes a través del macro universo digital. Esa misma omnipresencia y sumisión fue profetizada por Giovanni Sartori en *El Homo Videns*, en donde pronosticó una sociedad subyugada por la tecnología; y Nicholas Carr en *Superficiales*, cuando preguntó: *¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?* Estos dos planteamientos, nos hacen dejar la siguiente interrogante: ¿Ha ayudado la tecnología en la publicidad a satisfacer las necesidades de los clientes? Si este cuestionamiento se distribuyera por la red global, es posible que las respuestas sean favorables; no obstante, la saturación de las redes con falsas promesas de satisfacción, sumado al mal uso de las tecnologías y la proliferación de información por parte de los que monopolizan el espectro digital, han conducido al usuario a la dependencia. Y aunque parece alarmante, solo un 30% (aproximadamente) tiene acceso ilimitado a internet; pero ese porcentaje les ha sido suficiente a los controladores para maniobrar sobre el hábito de consumo.

Adam y Bonhomme abordan dentro de las prácticas discursivas de la publicidad el uso de la fantasía y el simbolismo oculto a los que en ocasiones recurre el redactor para insertar en el discurso elementos disuasorios que involucren, cautiven e ingieran en las creencias o preferencias del blanco de público; fundamentan estas observaciones con propuestas de sueños y fantasías, cuando la publicidad apela a los sentimientos sin tener que ofertar necesidades inexistentes. Contrario a estos planteamientos, no hemos observado en ninguno de los soportes de comunicación de los tres artistas este tipo de publicidad. En los sitios webs

de Juan Gris, Amalia y Ramón, la comunicación no alude a lo fantasioso, pues en la mayoría de los casos se trata de publicidad institucional y se destaca por realzar los valores culturales y la calidad estética; en ocasiones, con el lenguaje de las bellas artes, la sublimidad retórica; pero sin ponderaciones utópicas. Tampoco hay alegorías ni metáforas visuales en los materiales gráficos de los tres artistas.

¿Es el arte un producto necesario para la formación y adquisición de conocimiento? ¿Es solo recreación cultural? ¿Son necesidades sociales las obras de J. Gris, Amalia y Ramón?

Conforme a las encuestas realizadas en los museos, algunos estudiantes entrevistados comentaron que las clases de artes incluyen artistas como Velázquez, Picasso, Goya, el Greco, entre otros. Aunque en los institutos se sugieren lecturas relacionadas con algunos de ellos, ninguno de los tres artistas de esta investigación es referencia obligatoria; lo que podría dificultar el conocimiento sobre ellos. Una estrategia que podría ser efectiva, sería el uso de símbolos fantasiosos o metafóricos en la comunicación para vincular al visitante con el artista (videojuego - realidad virtual) y que éste pueda interactuar con los artistas. En las encuestas realizadas, los que menos conocían a los tres artistas eran personas jóvenes entre 16 y 19 años. Aunque no es obligatorio ni haya que rendir tributo al arte, se puede inferir sutilmente en el público cautivo con estrategias agradables al receptor, pues la transculturación afecta significativamente los valores de la identidad cultural local, que desaparecería si no hay respuestas oficiales que gestionen la preservación del patrimonio artístico. Es la parte donde debe introducirse la comunicación publicitaria como conjunto de procedimientos estratégicos orientados a atraer la atención con símbolos persuasivos que aludan a los sentimientos sin exponer al receptor a la falsedad. La interacción entre público, producto y medio crea escenarios de oportunidades para los creadores de mensajes; pero cuando el proceso creativo

se complica y se convierte en un esquema variable para la publicidad, y no ofrece alternativas al receptor más que descargas continuas de promesas fantasiosas, el receptor evade el mensaje y va a lo menos contaminante; que en el caso de los museos es el escenario ideal para conectar con el espectador por tenerlo dentro en un escenario de armonía.

Citado por los autores, R. Kochmann establece un parámetro entre la retórica de la publicidad y la inversión financiera: *“Es efectivamente imposible comprender la retórica de la publicidad si se omite inscribir el poder del dinero en la problemática misma de ese tipo particular que es la comunicación publicitaria”* (Problematique des l'étude en classe des messages publicitaires, 1975). Esta referencia apunta a lo que se espera de la publicidad, vender para obtener beneficios económicos. De ahí las dimensiones pragmáticas de publicidad que, aunque presenta conceptos estructuralistas como la persuasión, atrae a sus objetivos con prácticas discursivas apegadas a la realidad, sin falsedades.

Adam y Bonhomme dividen el discurso publicitario en varios componentes, que a su vez conforman estructuras mixtas entre texto e imagen, donde la publicidad textual tiene un sistema duplo: icónico y verbal. –En cuanto a estos planteamientos y refiriéndonos a la retórica en la publicidad para Gris, Amalia y Ramón podemos acentuar que, aunque el lenguaje verbal podría decir mucho en enunciados cortos, una imagen llamativa y estimulante es esencial para la difusión del arte de vanguardia–. Las referencias que los primeros laboratorios de publicidad escrita fueron esencialmente textuales y en sus inicios la prensa sostuvo una publicidad indirecta, estructuralmente basada en sistemas de signos como categoría persuasiva; pero en la actualidad es tanta la diversificación y proliferación textual en la prensa, que los expertos optan por presentar imágenes seductoras y así comunicar a través de ellas sin necesidad de emitir discursos textuales prolongados.

Otro componente de la estructura del discurso publicitario es *El Significante Lingüístico*, que se aparta de la analogía para dar paso a la retórica ornamental para convencimiento. El nombre de la marca es un elemento importante que debe destacarse en la estructura gráfica y en el contenido del mensaje, pues esta tiene funciones específicas que refuerzan estructuras discursivas; como la *Función Referencial de Singularización*, que al tener nombre propio se delimita de la competencia. La *Función de Tematización*, la Marca, es el eje principal, referencial y el epicentro del mensaje; y la *Función Testimonial*, que evidencia y garantiza la autenticidad del producto. Partiendo de estos ejes temáticos expuestos por los autores, los símbolos pictóricos-lingüísticos que componen la estructura general de las obras de Gris y Amalia surgen de la concentración, la reflexión, las prácticas continuas, el apego a sus creencias y a las tradiciones tejidas a partir de las vivencias sociales-individuales y del su aislamiento interior; no obstante, esos mismos signos pueden maximizarse positivamente creando una identidad de marca que apele al compromiso social entre artistas y públicos; añadiéndoles la retórica decorativa sin que la estética y la dialéctica ornamental desvirtúen el concepto a comunicar. En Gris, son símbolos que evocan la retórica compulsiva de un idealista que forjó su estilo a partir de las obras sus maestros, pero al margen de sus conceptualizaciones. Igualmente, Amalia recoge en sus obras el lenguaje unísono y apaciguado, pero con múltiples símbolos melancólicos. En cambio, Ramón recrea una estructura lingüística compulsiva, enfática, espontánea; sus greguerías y el complemento de los dibujos aluden a su euforia interior por decir mucho en pocas líneas con prácticas discursivas creadas a partir de su furor y del calor popular. Los efectos de la transgresión social llevaron a los tres vanguardistas a crear su individualidad, a recrear la realidad colectiva y a traducir la realidad invisible vista desde sus caprichosos. Todas estas complejidades retóricas en las producciones y en el estilo de vida de los tres artistas

representan un desafío para los creadores de publicidad, pero también representan múltiples oportunidades para crear comunicación acertada.

La publicidad, como herramienta comunicación persuasiva utiliza el lenguaje para suscitar impulsos de compra en un público pasivo, provoca estímulos adicionales en el público activo; pero puede crear mensajes segmentados a partir las inquietudes e indiferencias y la recepción apática del receptor. En las intervenciones que hicimos en los tres museos, observamos una actitud desinteresada en el visitante en la lectura de los folletos de las exposiciones; no obstante, se dirigían a los guías de las salas en busca de información; lo que nos lleva a razonar que el canal comunicativo más importante en la emisión del mensaje es el empleado. La comunicación gráfica colocada en las mesas de información parecía no interesarle al visitante; y esto sería una publicidad infructífera, pero necesaria; habría que diseñarla con vistosidad, simplicidad y estética para que funcione. La inconstancia del público puede ser tan variable que lo que ayer fue una eficiente estrategia comunicativa, en poco tiempo será desechable, pues otras ofertas prometen mayores y mejores beneficios.

En los tres museos de esta investigación se realizan exposiciones de artistas internacionales y de todos los movimientos del arte contemporáneo –a excepción del Conde Duque-Despacho de Ramón–; vista esta realidad, para conocer el comportamiento de los visitantes y descubrir si los mensajes tienen aceptación y cumplen con los objetivos, habría que contar con un auditor publicitario o escáner humano que esté siempre pendiente de la actitud del público frente al mensaje. –Esta estrategia es adaptable a los museos y puede ser funcional si tomamos en cuenta la tesis de McLuhan *El Medio es el Mensaje*. Una estrategia viable es el uso la tecnología para descubrir la preferencia del público; pero a pesar de los avances tecnológicos la publicidad aún no ha logrado adentrarse en la mente del consumidor; aunque con la segmentación se puede inferir en su decisión final de consumo; pero por más esfuerzos que hagan las agencias publicitarias, sus estadísticas sobre el comportamiento del mercado no

son precisas. No obstante, un invento revolucionario –a la fecha– intenta deducir con más precisión los constantes cambios en el consumidor: el escanear de rostro puede revelar sexo y la edad aproximada del cliente en el punto de venta, además, por los movimientos faciales se deduce la actitud del posible consumidor frente al producto –aún un experimento sin base legal–. Y así se podrían adecuar los mensajes para cada visitante en particular. Pero es publicidad ilícita, pues atenta contra la privacidad y la dignidad de las personas.

La comunicación publicitaria es en cierta forma estacionaria, crea tendencias para manipular el hábito de consumo y aprovecha las necesidades del consumidor para presentarles soluciones; y si no hay necesidades, se las crea. Como disciplina de comunicación, recicla las recetas de la sociología y la psicología para obtener datos más precisos sobre el hábito de consumo e incidir en la conducta de consumo de públicos determinados. Las teorías y demostraciones del conductismo de John Broadus Watson, Iván Pávlov y Burrhus Frederic Skinner sitúan la comunicación publicitaria como operaciones sistemáticas que aluden al estímulo para provocar respuesta que serán utilizadas en la formulación de propuestas. Este estímulo es manipulado para el condicionamiento y crear mensajes influyentes que inducen y seducen indirectamente al consumidor, casi doblegándolo en su elección final. Adam y Bonhomme tipifican estas estrategias como *Modelos Lineales: Análisis de Control, Análisis de los Contenidos, Análisis de las Audiencias, Análisis de los Medios y Análisis de Efectos*. Si se aplicaran estos modelos para persuadir al público con las producciones de Gris, Amalia y Ramón, los resultados serían inciertos, pues el producto arte no es de consumo obligatorio, y más tratándose de arte vanguardista que, en Madrid, sigue en competencia con el arte clásico.

Aunque el modelo AIDA (Atención-Interés-Deseo-Acción, creado Elías St. Elmo Lewis) data de más de un siglo, sigue siendo el arquetipo metodológico para persuadir al cliente en su

decisión final; este patrón es considerado Lineal. Otros modelos de la comunicación utilizados por los estrategias de la publicidad son los Modulares, que enfocan la comunicación publicitaria como una intervención de sentido único entre un anunciante activo y un público reactivo e indiferente. –En la comunicación publicitaria para los tres artistas es poco notoria la aplicación de este modelo; pero sí en la comunicación corporativa de los museos e instituciones que exhiben sus obras–.

En referencia a los constituyentes del discurso publicitario y su estructura semiótica, para los autores la publicidad tiene sus orígenes en dos grandes tradiciones: la estructura densa y calibrada, y la ilustración estética y artesanal; lo que conduce al discurso publicitario a tener una estructura semiótica mixta. La publicidad en la prensa ha tenido históricamente un significado icónico que poseen propiedades que realzan la imagen y lo visual, usando el mensaje textual como complemento comunicacional. Aunque, en muchos casos, la imagen es el reflejo iconográfico de todo el contenido visual y conceptual del mensaje publicitario. Los íconos de las imágenes revelan el significante lingüístico, siendo el color un eje semiológico predominante. Y partiendo de estas teorías, si se aprovechara el colorido visual y conceptual en las obras de Gris, Amalia y Ramón, esto sería un valor agregado y ventajas adicionales para el mensaje.

La promesa o enunciado de la marca es uno de los principales valores agregados en el discurso publicitario, pues en pocas palabras comunica las cualidades y beneficios del producto; así como también el cliente puede identificar los beneficios que obtendría con relación a la competencia. *El Slogan* es un llamamiento directo, una apelación a los sentimientos, creencias e ideologías de blanco de público previamente identificado; es por ello por lo que cuanto más simple, preciso y consistente sea su contenido, mayores resultados positivos arrojará esta alocución sintetizada. Logotipo, marca gráfica, logo marca, emblema

son elementos esenciales de la comunicación corporativa (imagen de marca e identidad corporativa) para realzar la base lingüística en la configuración del mensaje. Lo que nos lleva a razonar en la necesidad de crear la marca gráfica que identifique a los artistas de esta investigación y; si la comunicación corporativa se hiciera para todos los vanguardistas, mayores y mejores resultados se obtendrían, pues sería la marca corporativa del vanguardismo madrileño.

Lograr que una persona lea un folleto que se encuentra amontonado junto a otros en el museo, no es tarea fácil si tomamos en cuenta que está cargado de contenidos que podrían no interesarle; y si lo leyera solo identificaría los titulares u observaría la imagen principal. Según el estudio realizado por la empresa estadounidense Starch en 1998, solo entre un 5% y un 7% de las personas expuestas a un anuncio lo leen por completo; una realidad muy común entre los visitantes a los museos. Esto constituye parte del fracaso de muchas campañas, pues el contratante (dueño de la marca) quiere que le coloquen todas las informaciones de su producto en un espacio en donde texto e imagen libran una competencia feroz por hacerse notar. En el caso de los artistas que tienen su propio museo –como el Despacho de Ramón–, la accesibilidad y flexibilidad en la comunicación gráfica y audiovisual debería aprovechar estos beneficios personalizando los mensajes. Por otra parte, y adentrándonos en la web de Amalia Avia, la comunicación audiovisual y textual en su portal digital cumple con la mayoría de los propósitos comunicativos, por su fácil accesibilidad, por la precisión y por la simplificación de sus contenidos; aunque no se haya promocionado lo suficiente.

Las discrepancias entre anunciantes y creadores de conceptos de comunicación pueden afectar el posicionamiento del producto, pues quien paga por la realización de la campaña desconoce los cánones y el tecnicismo de la argumentación publicitaria. Adam y Bonhomme designan tres géneros en el discurso para una retórica publicitaria: Género Judicial, en el cual el creador del concepto se limita a defender el producto y denostar al que considera su

principal competencia. Género Deliberativo, el redactor orienta y sugiere el consumo del producto por sus cualidades beneficiosas. Género Epidíctico, el discurso basa sus argumentos en enaltecer la estética de la marca y en amplificar los beneficios que se obtienen con el producto; aquí puede recurrir al uso de la metáfora y las comparaciones suntuosas para elogiarlo. En muchos casos se unifican todos los géneros para intentar penetrar en el público a todo costo.

Los eruditos de la retórica clásica son fuente referencial en las teorías de la argumentación publicitaria. René Descartes, en *El discurso del Método* aboga por la búsqueda de la verdad a través de la razón. Immanuel Kant, con el principio de la estética idealista de *El arte por el Arte (Crítica del juicio)* defiende la tesis del individualismo en la creación artística y la libertad de expresión como respuestas a las exigencias del clasicismo. Movimientos artísticos antecesores al vanguardismo como la Ilustración y el Barroco son modelos para una eficaz argumentación publicitaria y para la retórica del discurso.

En el recorrido de la lectura de los textos publicitarios, los autores dividen la argumentación en tres renglones: *Argumentación Descriptiva*, usada como un método informador, con más frecuencia en los infomerciales y en el telemarketing, y en suplementos de la prensa escrita. – Esta no es una buena alternativa para un lector que no dedica más de un minuto para leer los argumentos que describen los beneficios de un producto, y mucho menos dedicaría entre quince y veinte minutos en ver o escuchar un infomercial, a menos que sea de su absoluto interés–. Contar una historia para posicionar una marca no es muy idóneo hoy en día, sin embargo, si se convocan segmentos determinados para orientarlos sobre las cualidades y beneficios que se obtendrían con el consumo de un producto, se podría conseguir la atención de un segmento reducido –este método es frecuente en las ventas multiniveles, principalmente en productos de belleza–. Y para posicionar a Gris, Amalia y Ramón, sería una estrategia adecuada. Aun así, el costo de una campaña aplicando estos conceptos sería

muy elevado, pues habría que hacer un calendario de actividades para potencializar cuantitativamente la campaña descriptiva. *Argumentar contando una Historia*, este estilo es frecuente en la oratoria política, también se utiliza como herramienta complementaria en los discursos de eventos internacionales (como en la ONU); y es habitual en la publicidad electrónica —en algunas de las publicaciones de prensa para los tres vanguardistas, los periodistas recurren al Storytellers y; en Automoribundia, su autor es recurrente usando los minirelatos como elementos complementarios en la trama—. Los estrategas de comunicación política recurren al Storytellers para apelar a sentimientos sociales, patrióticos, etc. En este tipo de argumentación publicitaria los relatos cuentan una historia en primera persona, en la que el protagonista se presenta como solución al problema narrado. En la *Secuencia argumentativa del texto* el lenguaje textual es un diálogo entre el redactor y el interlocutor, la conversación tiene un recorrido conceptual que apela a las necesidades y deseos a través de un esquema de fantasías que el redactor sugiere como realidades. Esta secuencia comparte opiniones, intenta demostrar sus beneficios y sutilmente da órdenes que provocan estímulos que pueden incidir en la decisión final del cliente, y es como una venta anticipada del producto. Esta secuencia argumentativa tiene un recorrido textual que se inicia con una introducción que no siempre comienza convenciendo al cliente con las descripciones del producto que ofrece, pero si deja claramente establecida su oferta. *Objetivos y justificación*, este es el momento en que el diálogo se ameniza para decirle por qué tiene que elegir el producto y cuales beneficios obtendrá. *Conclusión*, es el momento de ponerle el producto en las manos al cliente y dejarle claramente establecido que es la única opción que puede satisfacer todas sus necesidades. La secuencia argumentativa también puede incluir denotaciones y descrédito de otros productos sin mencionarlos, es decir, comparaciones en las que supuestamente se demuestra que el producto competencia no es conveniente. D. Apótheloz y D. Miéville, (129), según autores, identifican estas situaciones en la que el

segmento del texto aparece como un argumento apoyado en el mismo texto, donde se designan unidades textuales cuyo tamaño puede variar la posición, el enunciado y la secuencia del enunciado.

Los autores proponen el uso del silogismo como un eje argumentativo en el discurso para garantizar resultados más eficientes.

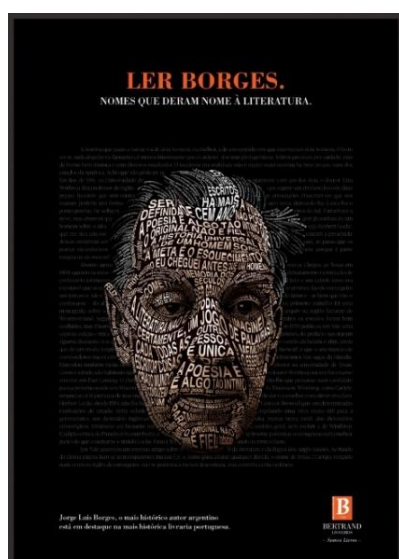
El silogismo escrito tiene la particularidad de conducir la conclusión sin recurso exterior. Es decir, no necesita ni apoyo suplementario ni restricción y la regla de inferencia es la simple aplicación de un esquema abstracto. Lo que lleva al silogismo a ser un esquema básico (146).

Si tomáramos en cuenta esta teoría, concluiríamos en que no es conveniente el uso del silogismo en la argumentación publicitaria para los tres artistas, pues la publicidad es directa, precisa y concisa sin dejar lugar a las dudas, y el silogismo es una forma de razonamiento deductivo que con su ambigüedad puede confundir al blanco de público objetivo.

2.2.3. Luis Sánchez Corral: Semiótica de la publicidad, narración y discurso

En sus consideraciones como lingüista, filósofo y profesor, Sánchez Corral enfoca la publicidad desde las disposiciones que la semiótica puede inferirle a los mensajes para maximizar el interés de sus destinatarios y de cómo estos mensajes son percibidos. Con el fin de obtener respuestas válidas para lograr los objetivos y conseguir los beneficios esperados, se analizan las prácticas discursivas desde la emisión de texto e imagen hasta la decodificación por el receptor. Al comparar estas teorías con la orientación semiótica que museos, agencias e instituciones les confieren a los mensajes en la comunicación publicitaria destinada para Gris, Amalia y Ramón, nos encontramos con mensajes sencillos que no utilizan el simbolismo para persuadir al receptor. En nuestras observaciones y análisis a la publicidad de los tres artistas –en lo general–, no encontramos figuras retóricas con profundidades semióticas que puedan provocar estímulos adicionales en el espectador estándar. Sin embargo, esto no significaría que no se pueda usar esta disciplina para captar la atención del público cautivo; igualmente, podrían usarse argumentos que realcen al artista en vinculación con sus obras, como, por ejemplo: caligramas, metáforas visuales, etc.

Caligrama: Editorial Bertrand



Metáfora visual: Chema Madoz



Además de la simplicidad, la claridad y el enfoque directo requerido para que un mensaje sea asimilado a primera impresión; la publicidad incluye otros conceptos asociados al simbolismo incógnito que pueden ser subliminal o de múltiples significantes para persuadir o maniobrar y que así el público acepte la oferta. Corral toma como ejemplos discursos de campañas relevantes, en los que analiza el impacto y los resultados de la inserción de símbolos en la publicidad, en conjunto con la estructura semiótica de los ejes temáticos. Indaga en el metalenguaje desde los antecedentes de la campaña, su construcción y lanzamiento, hasta la salida del producto al mercado. El trato que agencias y publicistas dan a la imagen de la marca para posicionarla positivamente ante el cliente, es uno de los ejes temáticos en los que el autor enfatiza para demostrar la importancia de los metamensajes.

Aunque algunos mensajes llevan insertados tímidamente símbolos como recurso persuasivo, hasta ahora, en las promociones para las actividades de los tres artistas y luego de analizar los conceptos publicitarios, no hemos observado uniformidad en los conceptos a comunicar. Hay dispersión en las promociones de los artistas y puede que se deba a varios factores: ninguno de ellos ha sido reconocidos oficialmente por el estado como representante de la vanguardia española, y no se han realizado campañas de comunicación corporativa institucionales; aunque sí por instituciones privadas como museos y grupos financieras que coleccionan sus obras y promueven al artista. Sus obras están distribuidas en diferentes museos españoles e internacionales, lo que dificulta desarrollar un concepto comunicacional homogéneo para promocionar sus vidas y obras. Cada museo crea contenidos particulares. Las instituciones públicas que gestionan a estos artistas y sus obras no han realizado una eficiente promoción nacional e internacional (como lo demuestran los resultados de la encuesta realizada en la investigación). Aunque cabe acentuar que los ayuntamientos de Madrid y Santa Cruz de la Zarza han acogido a Ramón y Amalia como parte de su identidad cultural, realzando y difundiendo su trayectoria profesional y recreando sagrarios con sus colecciones.

En tal sentido, se hace necesario que el estado español asuma el compromiso desde sus instituciones (Ministerios de Cultura y Educación) para gestionar todo lo referente a los tres artistas –como lo ha hecho, por ejemplo, República Dominicana con Manuel del Cabral y Pedro Henríquez Ureña, y Colombia con Gabriel García Márquez. Por tanto, hace falta incluir a Gris, Amalia y Ramón en la identidad e imagen corporativa de la Marca España.

Sánchez Corral fundamenta sus razonamientos sobre la semiótica en la publicidad en la interactividad y receptividad del público, para así auditar y reforzar la eficiencia del discurso publicitario. Propone un laboratorio de comunicación integral que ilustre en detalle desde el nacimiento de la marca, los canales de distribución, la colocación del producto en el punto de venta y las estrategias para posicionarlo ante el consumidor como el que más beneficios ofrece entre los competidores. Para ilustrar cómo se insertan los elementos semióticos en la narrativa publicitaria, Corral toma como punto de partida los signos y símbolos visuales (imagen-texto-concepto) con casos y ejemplos de trascendencia que fueron eficientes ante el receptor, y algunos ejemplos de publicidad icónica para analizar el uso inadecuado de los signos cuando no cumplen con las expectativas esperadas. Concluye este apartado haciendo un diagnóstico exhaustivo de lo que sería la estructuración semiótica-semántica de una narrativa publicitaria íntegramente efectiva. Si concertáramos estos conceptos del autor con la semiótica insertada en la comunicación audiovisual de los tres artistas, se puede afirmar que, por ejemplo, en la página web de Amalia Avia, la semiótica discursiva y el lenguaje visual son de fácil interpretación por tratarse de un portal digital creado para difundir exclusivamente las obras y valores sociales familiares de la artista. Aunque, algunos enlaces –como el video testimonial de sus amigos y su hijo, y algunas fotografías de su archivo personal– provocan nostalgia, pues trasladan al espectador a los momentos donde ella padeció tristeza, lo que encierra el símbolo de la melancolía.

El autor hace una relación entre la intencionalidad del discurso semiótico frente al simple discurso publicitario en dos vertientes: cuando se emite un mensaje socioeconómico y la publicidad intenta persuadir e interferir en el hábito de consumo del receptor, frente al contenido semiótico emitido al público y su asimilación a los enunciados iconográficos y los intentos sutiles de persuadirlo. En este mismo contexto, Corral testifica que, además de la comercialización convencional de la publicidad para obtener beneficios económicos, debe haber honestidad y sinceridad en las promesas emitidas. Igual que otros autores referentes en esta investigación, Corral señala que la publicidad se vale del arte retórico –discurso de las bellas artes– con enunciados poéticos y frases alegóricas para inferir en los sentimientos del receptor y así lograr los objetivos a través de la estética discursiva.

Otros aspectos relevantes analizados por el autor para argumentar el carácter científico de la publicidad son: *La construcción del objeto de estudio* y sus consideraciones históricas desde la información hasta la construcción del deseo, en las que hace referencia a *Pérez Terrero* (1982: 25), para recrear el uso atribuido a la publicidad como práctica económica que provocó la creación de la actividad semiótica descrita cronológica y posteriormente en el desarrollo su trabajo. *La compra como actividad semiótica*: la euforia de los signos, aquí pone de ejemplo los enunciados de *Delbecque y K. U. Leuven* (1990: 190). *La descripción del corpus*: para su elaboración y construcción del objeto de estudio, tomó como referencia 1.054 mensajes publicados entre 1982-1996. A los que él denomina *Corpus Estable*, compuesto por 728 enunciados; y otros que llama *Corpus Móvil*: 326 publicidad exterior y publicaciones en prensa. (24-25-26). En lo referente a la estructura semionarrativa de la publicidad, Corral utiliza el término *Carácter Extensivo de la Narratividad* para referirse al análisis canónico que se le hace a la lingüística del texto semiótico, aún no estudiado como discurso publicitario. Para reforzar esta terminología, apela a un artículo publicado por *Roland Barthes*, donde prevé la universalidad de la categoría del relato. –Publicaciones de Gris,

Amalia y Ramón utilizan el relato como recurso comunicativo—. *Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado...* (R. Barthes, “Introduction à l’analyse structurale des récits”. Communications, Nº 8, 1966). Partiendo de que esta maniobra comunicativa es efectiva, el relato constituye una oportunidad para construir un discurso publicitario dinámico y agradable que, basado en hechos reales, se puede argumentar con utopías, y que daría buenos resultados si se emite para promocionar a los tres artistas. Aunque el autor sostiene que el relato requiere de la psicología y la antropología para crear una publicidad persuasiva que produzca efectos que orienten unidireccionalmente los deseos del destinatario. En el caso de los tres artistas de esta investigación, no haría falta manipular al receptor si se construye un discurso con veracidad. Y a partir del enunciado de Jean Baudrillard¹⁵: “*La manipulación sistemática de los signos,*

¹⁵ **Jean Baudrillard**, filósofo, sociólogo y crítico literario francés que se destacó por sus estudios sobre el existencialismo filosófico y la crítica al sistema político global, a la literatura clásica, a la economía de consumo y a la lógica tradicional. Crítico de las teorías marxistas que sostenía que la base del orden social era el consumo y no la producción. En sus escritos reprochó la economía política del signo, en la que abordó la sociedad de consumo y la economía a través de la implementación de las *Hipótesis del Signo*, en contradicción con las doctrinas estructuralistas de Ferdinand de Saussure, a las que también se sumó. Roland Barthes. Sus investigaciones sobre la *Hiperrealidad* alcanzaron gran notoriedad, basados en la construcción de mundos superreales, donde las sociedades adoptan y se adaptan a sistemas fantasiosos, viviendo el día a día como si se tratara de una realidad conveniente (estas investigaciones pusieron como modelo a la sociedad norteamericana bajo el influjo de Disneylandia); atribuyéndole al consumo el factor más importante del capitalista. Otros estudios realizados por Baudrillard fueron sobre Cultura y Simulacro, en donde hace comparaciones metafóricas entre una postmodernidad recreada a partir de simulacros, pero que los individuos conviven en una realidad virtual (Basada en cuento de Borges). Sus concepciones sobre los objetos y el lenguaje como símbolo del capitalismo social fueron fundamentados desde las hipótesis del valor desarrollado mediante la lógica sujeta, objeto y lenguaje; abordados desde perspectiva semiológica, y que se relacionan mutuamente por la lógica y la producción. Criticó también la ideología neoclásica de la economía, y propuso la reorientación de la teoría del valor a través de la semiología como forma de conocimiento adquirido a través de las disciplinas científicas.

acarrea una modificación de las modificaciones humanas y, en consecuencia, una definición ideológica de la sociedad industrial (36), se puede afirmar, refiriéndonos a los museos y sus protagonistas, que la veracidad del mensaje es uno de los principales valores en la comunicación publicitaria, y sería más eficaz sin relatos que distorsionen la realidad; pues además de ser manipulador, el relato contiene enunciados de carácter polémico que exageran y desvirtúan el contenido del mensaje. Aunque hemos insistido en que no hace falta manipular al receptor para convencerlo de que el arte representado por Gris, Amalia y Ramón es fecundo y cualitativo, puede que en algunos casos de buenos resultados. —¿Por qué Sánchez Corral apunta a las teorías de Baudrillard?— Como científico social, sus nociones y conclusiones sobre la sociedad de consumo y la manipulación a través de la retórica son modelos referenciales para la creación de mensajes publicitarios que pueden persuadir a segmentos determinados y, en casos especiales, pueden atraerlos a los museos sin entrar en conflictos ideológicos. En lo concerniente a la estructura elemental del relato publicitario, Corral propone una publicidad de recorrido unidireccional que concluya en la transformación conjuntiva, donde la narrativa se inicia hablando de un tema que parece estar desligado del mensaje, pero que intenta seducir al receptor creándole necesidades especulativas con atributos simbólicos del producto hasta que concluyen con indicaciones directas de las ventajas y beneficios que ofrece —como la publicidad del Corte Inglés, que solo se sabe que se trata de esta empresa al final del anuncio—. Así también podrían crearse campañas promocionales para los museos y los tres artistas, sin embargo, primero habría que posicionarlos como marca de identidad cultural nacional. Cuando el mensaje está en sus conclusiones transforma sus enunciados en sensacionalismos cargados de emotividad para intentar cautivar eufóricamente la atención del receptor; y esta estrategia es designa por el autor como *Enunciado Final de Euforia. La Estructura Polémica del Relato de las Mercancías*, es la técnica que el autor sitúa dentro de la estructura conformada por el lenguaje

semántico que funciona con un texto realizado a lo inverso, produciendo lo que el autor designa como *Desdoblamiento del Programa Narrativo*, lo inverso para intentar llevar al receptor a una única alternativa. Este tipo de relato no funcionaría si se implementara para atraer al público-espectador de los museos donde se exhiben las obras de Gris, Amalia y Ramón, pues cada museo tiene diversidad de artistas y el espectador, en la mayoría de los casos, quiere observar cada obra sin la interferencia de lo que la publicidad le describe.

Para el autor existen también Antiprogramas para la mercancía considerada como sujeto-producto: *La metamorfosis de los Atacantes*, definido en el siguiente enunciado: *Los productos comercio, al ser nominados con el nombre propio de la marca, experimentan un revestimiento sémico de tal naturaleza que dejan de ser objetos para transformarse en ellos mismos en actantes-sujetos. Dicha invención actancial y subsiguiente cambio semántico recibe el correspondiente tratamiento discursivo mediante metaforización antropomórfica de las mercancías* (50).

Otros ejes temáticos y conceptos sobre la estructura del discurso publicitario a los que el autor hace referencia para abordar la importancia de la semiótica narrativa en la publicidad son: *Proyección Paradigmática de los Programas Narrativos*, *Orientación Pragmática de los Deseos*, *Receptores Autodirigidos y Heterodirigidos*, *Relaciones Narrativas entre las Marcas Comerciales*, *Posición Narrativa del Dinero y Pacto Discursivos entre Mercancías* (44-60).

Un conjunto de ejes centrales analizados por Sánchez Corral, por su importancia dentro de la retórica de la publicidad, son las *Competencias Publicitarias de la Lingüística Modal*; terminologías interpuestas para definir el valor descriptivo y la capacidad que le permiten a la publicidad actuar lingüísticamente y para definir la gramática de una lengua que, para Corral,

es el lenguaje ideal para comunicar un mensaje sectorial o segmentado, adaptado a la geocultura para lograr mayor fluidez y efectividad. Entre los argumentos señalados por el autor para revalidar estas teorías, pone los ejemplos de las creencias de Chomsky, Greimas y Saussure; quienes promovieron la dinamización del lenguaje, concibiendo la dinamización como un proceso productor de infinitos enunciados.

De acuerdo con *Nelson Goodman*, el arte tiene múltiples lenguajes y los signos invisibles dentro de una pintura se descodificarán introduciéndose en el idealismo, *modus vivendi* y dogmas de su creador. Las respuestas al simbolismo en cualquier obra dependerán del entorno sociocultural donde se haya realizado. Si a esto se le añade la evolución idiomática y la diversidad dialectal del lugar donde se exhiba, para emitir un mensaje publicitario sobre esta obra o su creador, lo ideal sería emitir un mensaje con características lingüísticas generales para que cualquier receptor asimile el enunciado a primera impresión.

Nos encontramos aquí con toda una problemática del acto: si el acto es un hacer-ser/estar; es decir, todas las condiciones previas y presupuestos que posibilitan la actuación. Ahora si se traspasa el problema de la competencia, del campo lingüístico al de la semiótica, puede decirse que todo comportamiento con sentido o toda serie de comportamiento presuponen, por un lado, un programa narrativo virtual, y por otro, una competencia particular que hace posible su ejecución (Greimas-Courtés, 1982: 69, citados por el autor).

Dentro de la retórica de la publicidad, Corral también analiza las modalidades y valores del discurso semiótico; ejes que son identificados como: valores modales, objetos modales; que son según Greimas: *el querer, el deber, el poder, el saber del sujeto operador*; y que son los

valores que se han de conseguir para alcanzar posteriormente los valores descriptivos de los objetos principales dentro del programa narrativo. Entre estas modalidades, define las siguientes: *Las Virtualizantes*, que cualifican un objeto como sujeto operador en potencia frente a un objeto y que explica el origen del querer-hacer frente al destinatario. *Modalidades Actualizantes*, que cualifican al sujeto operador como cualificado para la acción. *Modalidad Realizante*, que es el logro de la transformación principal: hacer-ser. Dentro de estas modalidades, el autor incluye otras como correspondencias desde la perspectiva del consumidor; a las que les atribuye valores desde el punto de vista del receptor-consumidor:

- *Entre querer y deber: los textos*
- Entre saber y poder: los textos

Entre querer y poder

Entre querer y saber

Entre deber y poder

Entre deber y saber

En referencia al sistema global de las competencias, y en lo que se refiere al arte de Gris, Amalia y Ramón, la competencia es feroz y la diversificación de propuestas culturales de este mismo renglón llega a la proliferación, tanto en los museos como en galerías privadas. Las artes plásticas y literarias no tan solo tienen competencia en el movimiento vanguardista, sino, que dentro de las bellas artes hay competición; y dentro del macro universo de la industria cultural. Lo que supondría construir sistemas de comunicación segmentados, dirigidos a persuadir sólo a los potenciales clientes.

De acuerdo con la plataforma de estadísticas del arte *Artprice*, la demanda de arte contemporáneo en el mercado internacional está por encima de otras corrientes, y entre nuestros tres artistas solo Juan Gris figura entre las competencias; hay otros reconocidos artistas que cubren el mercado con diversidad de estilos y tendencias más preferidas por los compradores. Sumado a esto, el mercado es desleal y solo tendrían valor financiero las obras que los críticos y coleccionistas elijan sin importar su valor cultural. Además, los comercializadores de arte monopolizan el mercado de acuerdo con sus intereses y el precio dependerá de intereses geopolíticos-geoculturales. Un componente esencial para la valorización del arte a nivel internacional y para que pueda competir con otros, es la competencia comunicativa; los países que hegemonizan más la comunicación –como China y Emiratos Árabes que controlan sus medios de comunicación– podrán maniobrar sobre el mercado del arte, por tanto, obtener más obras y mayores beneficios. Otro aspecto para tener en cuenta para analizar la competencia del arte representado por Gris, Amalia y Ramón es la capacidad mediática de los museos e instituciones para promocionarlos y, cabe señalar, la disponibilidad de las instituciones educativas españolas para incluir en sus programas de estudios a estos tres artistas. Si se tomara en cuenta el idioma, la tesis *Aldea Global* de McLuhan es de vital importancia en cuanto a la competencia global del arte, puesto que la universalidad del lenguaje es importante para posicionar el producto arte y constituye grandes oportunidades, y de acuerdo con las estadísticas, el idioma español es el segundo idioma más hablado con 405 millones de hablantes nativos –datos disponibles en *Ethnologue*–. <https://www.linguisticsociety.org/content/how-many-languages-are-there-world->.

Como industria cultural, la producción pictórica literaria en España es reconocida a nivel global, por lo que, en el caso de Juan Gris, tiene muchas oportunidades para competir en el mercado internacional; además, sus obras están bien valorizadas.

Uno de los componentes utilizados por la vanguardia para realzar el contenido visual del arte como proyecto artístico es el *Performance*, una estrategia innovadora de puesta en escena para producir reacciones con espontaneidad que alude a un sentir social de actualidad para estimular la consciencia del público y avisar o denunciar alguna situación de interés grupal; o, simplemente para ornamentar en la escena un propósito con ironía. Este componente también es herramienta en la actividad publicitaria, aunque desnaturaliza los cánones científicos y técnicos con que debe realizarse una publicidad; es válido como práctica conceptual, sin embargo, de acuerdo con las afirmaciones de Corral, si se emiten enunciados utilizando el performance, el mensaje pasaría desapercibido por la carga semiótica que encierran y se eclipsaría su efectividad.

El performance dirigido al consumidor ha sido desposeído de muchas características que la definen como auténtica y genuina actividad, alguien o algo, representado por una figura actancial, debe acometer las funciones de esas operaciones desgajadas del sujeto-consumidor (111).

El autor se plantea interrogantes, que posteriormente responderá con ejemplos y casos de campañas publicitarias exitosas y análisis de los casos. Interrogantes que también contrastará con los criterios de varios teóricos de la semiótica publicitaria, tales como: H. Marcuse, G. Péninou, García Uceda y Alarcos Llorach. *¿Quién ejecuta en realidad la performance principal del programa publicitario?* El autor asegura que las respuestas a estas interrogantes se encuentran en el actor principal del relato publicitario, a lo que él llama el *Héroe Publicitario*. Utiliza el término *modelización virtualizante de la marca* para definir las diferentes formas presentadas al receptor en busca de identidad y posicionamiento duradero. Sus principales características son: Nombre propio como identidad del producto, Autorreferencia artística de la firma comercial, Esencialidad de la marca y valores antropológicos, Nombre propio como elemento nuclear del anuncio, Ornamentaciones

retóricas de valores pragmáticos. Partiendo de estas nociones, la tendencia artística representada por Gris, Amalia y Ramón posee características homogéneas a las citadas por Corral; lo que representa grandes oportunidades para construir conceptos de comunicación que revaloricen sus producciones y las posicionen en el mercado internacional del arte.

El autor sugiere que la propiedad actualizante de la imagen de una marca figura entre las líneas que deben ser tomadas para definir la imagen de una marca, entre las que se encuentran: la secuencia de la prueba calificante y la imagen de la mercancía. Otros componentes sugeridos son: programas narrativos de sujetos-productos, a los que define como ejes centrales de los programas narrativos del sujeto-producto: *El objeto como signo de mediación*, el producto llama la atención del consumidor cuando, además de las cualidades beneficiosas enunciadas por el mensaje, lleva consigo una armonización poética que realza la valorización ante el receptor. En referencia a lo anterior, la imagen de una marca se construye vinculando el producto con las necesidades sociales y con el apoyo a las iniciativas individuales por parte de la marca. Y para crear la marca arte de vanguardia Gris, Amalia y Ramón, tendría que haber un compromiso oficial-social que vincule a todos los actores: agencias publicitarias y medios de comunicación, artistas plásticos, museos, galerías, coleccionistas, asociaciones de arte, ONGs; todos ellos gestionados y financiados por el Estado español.

En apartados anteriores hemos analizado la inserción de la poesía en la retórica publicitaria como ornamento estético que realza el contenido del mensaje. El autor designa esta estrategia como *Textualización Poética de la Imagen de Marca*.

Lograr que un consumidor reconozca, acepte, consuma y se mantenga fiel a un producto por encima de la ferocidad de otras ofertas, solo se lograría con la puesta en marcha de un estratégico proceso comunicativo que lo vincule, lo estimule y lo persuada de que las propiedades y los beneficios del producto en cuestión cumplen y satisfacen las necesidades

requeridas; y si esas necesidades no existen, habría que crearlas sin que sean vulneradas las leyes y dignidad del consumidor. Corral analiza esta cuestión desde lo que él denomina *Reconocimiento de la Marca, la Modalidad del Ser*. Apoya sus argumentos en el sistema de Greimas¹⁶, quien propone elementos modales susceptibles de ser combinados entre sí y usados como elementos analíticos. Presenta un cuadro semiótico en donde se analiza la veracidad y la falsedad de los enunciados del mensaje publicitario.

Greimas, al igual que Yuri Lotman, se suma a la hipótesis de la existencia de un universo semántico y semiósfera cultural, en donde existe un solo significado global, pero cada cultura tiene su regla autóctona de acuerdo con sus costumbres etnolingüísticas. Propone un microuniverso semántico en la retórica para entender los símbolos y la dialéctica del lenguaje, el metalenguaje y su adaptación a culturas diferentes a donde se creó. Estas hipótesis son adaptables al lenguaje del arte vanguardista y pueden ser usadas en las estrategias mediáticas de los tres artistas de esta investigación. Y así también, las producciones de Gris, Amalia y Ramón recrean campos semánticos al margen de la realidad visible y de la percepción del espectador-lector. Encierran el individualismo de sus vivencias y creencias.

Otra propuesta temática analizada por el autor para el reconocimiento de la marca es la *Valoración de las exhibiciones publicitarias* que, de acuerdo con sus planteamientos es más importante preocuparse por la imagen de la marca que exhibir enunciados que prediquen la

¹⁶ **Algirdas Julius Greimas**, investigador, semiólogo y lingüista lituano nacionalizado francés; reconocido por sus aportes en la semiótica estructural. Miembro de la *Escuela Semiótica de París* y uno de los fundadores del *Grupo de Investigación Semiolingüística*. Fue conferencista de universidades, como la de Alejandría, donde se relacionó con Roland Barthes. Sus investigaciones sobre la mitología lituana son reconocidas por su riqueza en la identidad cultural de Lituania, como *De dioses y hombres de una memoria nacional*. Greimas propone un método original para la semiótica discursiva reinventado durante tres décadas. Su punto de partida fue su profunda insatisfacción ante la lingüística estructural de mediados de siglo que estudiaba solo fonemas. Postuló la teoría del universo semántico como el conjunto de los posibles significados que puedan ser promovidos por los sistemas de valores culturales de la etnolingüística. Teorizó sobre el microuniverso semántico y el universo de la retórica renovada en la escritura, el lenguaje verbal y las imágenes.

veracidad de sus beneficios y que, aunque no mienta, dé la impresión de que el mensaje es verídico. *Lo importante desde esta vertiente no son las diferencias técnicas entre los productos, sino la imagen que el comprador recibe y la que adquiere por sí mismo por contigüidad por el objeto* (150).

Una estrategia eficaz en la comunicación y que daría resultados positivos sería la de creación de contenidos sobre la vida y obras de los tres artistas usando sus autobiografías pues, al ofrecer datos expuestos por sus protagonistas (excepto Gris), su credibilidad es incuestionable; y partiendo de estas premisas sería una buena táctica promover la identidad de las marcas: *Cubismo Sintético-Analítico, Realismo y Ramonismo*. Y desde este contexto crear campañas de comunicación que realcen el valor cultural de sus realizaciones y sus vivencias

Para definir el reconocimiento y la personalidad del mensaje como objeto, el autor analiza la personalidad de la marca desde sus valores y cualidades beneficiosas. Propone una lectura precisa y consistente que ayude a reconocer la marca como signo portador del estado de euforia o poderes, y así emitir axiomas ilimitado y eufórico. Este concepto puede adaptarse a los mensajes publicitarios sobre Gris, Amalia y Ramón, y como enunciados de los guías de los museos donde se exhiben sus obras (principalmente a los grupos de estudiantes), donde el guía resalté con determinación en valor cultural de las obras. Otros ejes temáticos analizados por el autor son las nombradas *Estrategias de Persuasión sobre el Ser, Aspiración de Veracidad en un Discurso Mendaz*. Plantea los parámetros jurídicos¹⁷ a los que se ven obligados agencias y publicistas a la hora de describir una marca o producto y que, de acuerdo el reglamento sobre la veracidad y exactitud, hay que precisar la autenticidad de los

¹⁷ Artículo 8 de la legislación española, Ley 20/2011, del 21 de julio del Registro Civil. Publicado en el BOE con el núm. 175 el 22 julio del 2011. Sobre la veracidad de la publicidad. Esta ley presenta ambigüedades. Hay información detallada sobre los aspectos jurídicos de publicidad en España, disponibles en la tesis doctoral de Sandra Vilajoana Alejandre: *Límites jurídicos de la publicidad en España. Marco normativo, análisis jurisprudencial y gestión profesional*. Universitat Ramon Llull, Barcelona, 2015.

datos aportados en la publicidad. Los mensajes publicitarios de los tres artistas cumplen con estas normativas jurídicas, lo que es un gran potencial para que mensajes de este tipo sean distribuidos a través de los medios electrónicos, ya que este canal es muy popular entre el segmento joven.

Una estrategia utilizada por la publicidad como elemento semiótico narrativo es la *Manipulación o Modalidad de las Pasiones*. El autor propone el análisis descriptivo, veraz y de datos precisos para definir la publicidad como sistema de comunicación de masas y como estrategias persuasivas; visto como una cuarta fase narrativa en el discurso narrativo de mercancías, que podría interpretarse como secuencia de manipulación: el hacer-hacer. Definido por Greimas y Courtés “*como una estructura modal constituida por estos dos enunciados “hacer de modo que otros lo hagan”* (1982: 172, citado por el autor). Entre sus argumentos sobre la manipulación cognitiva, señala que se hace posible por todas las herramientas que maneja el destinador-emisor al destinatario-receptor, es decir, no emite el mensaje como simple operación de intercambios, sino como un agente superior que podría manipular la publicidad para sus conveniencias (206).

De acuerdo con el autor, existe un dilema en el mercado de representación imaginaria y de acción libre; llega a estas consideraciones después de haber analizado varios enunciados publicitarios, concluyendo en que: “*los creadores-enunciadores de estos enunciados han recurrido a la imperactividad inducida para intentar manipular o influenciar la decisión del sujeto consumido-enunciario*”. Expone las influencias manipuladoras de la publicidad por presentar una personalidad exclusiva, emitida con simbolismos para que el receptor identifique el producto como su única oferta conveniente.

Como ya habíamos apuntado, estas tácticas de manipulación para intentar presentar el producto con atributos de exclusividad no darían resultado si se usaran para promover a Gris,

Amalia y Ramón; más conveniente sería la creación de un sistema de comunicación integral en donde se emitan mensajes verídicos y claros, tomando en cuenta los atributos estéticos y culturales sobre la vida y obras de los tres artistas, para que este sea el marco referencial que identifique cada soporte publicitario.

Otras estrategias de manipulación citadas por el autor se sitúan en los enunciados que asocian las cualidades beneficiosas del objeto de valor con lo que supuestamente el receptor quiere, convirtiendo estos beneficios inexistentes en necesidades básicas; a la vez que, denotan la competencia; convertirlo en único objeto orientado a satisfacer la necesidad creada. Además, en ocasiones aluden al placer y la excitación que provocan las necesidades prohibidas-censuradas.

En lo concerniente a la *estructura figurativa del relato publicitario*, basado en el *universo semántico*, la *isotopía de la publicidad y sus roles temáticos y personales*; el autor define estas complejidades en las relaciones que afrontan las marcas-productos, agencias, publicistas y canales de distribución; alega que los utensilios del mercado se rodean de profundidad semiótica y manipuladora. Desde su perspectiva, la conversión de la mercancía en objeto semiótico después de haber perdido el discurso funcionalidad instrumental o técnica, adquiere una nueva categoría de mediación social comunicativa. Habiendo definido los valores descriptivos como *Programas Narrativos*, y como *Formulaciones Ilocutorias o Promesas*; define la descripción sistemática y ordenada de los contenidos de los programas y las promesas. Define como *configuraciones básicas del universo semántico*, la euforia como confluencia de isotopía, dentro de un contexto paradigmático; como una combinación de semas contextuales que constituyen la cultura ideológica y el sentido común; argumentos en los que el autor incluye las configuraciones y la instrucción semántica de la personalidad como paradoja de la diferencia colectiva.

Otro elemento en el que se sitúa la estructura figurativa del lenguaje publicitario es el *Prestigio de la Marca* como exhibición de los signos que, según sus criterios, conceptualiza el estatus social del producto presentado al receptor *-Posicionamiento jerárquico y exclusividad de la marca-*. Entre los ejemplos de marcas que pueden exhibir estas cualidades, cita a: Audi, Rolex, Loewe. *-Y si se tratara de arte pictórico vanguardista se agregaría a: Juan Gris, Picasso, y en menor cuantía a Amalia por ser relativamente nueva ante los anteriores y por no ser muy conocida en el mercado internacional del arte-*. Para posicionar a Ramón Gómez de la Serna en el mercado global de la literatura, habría que reorientar las estrategias comunicativas internacionalizando su producción en plataformas digitales globales específicas, haciendo acuerdos oficiales con las principales editoriales internacionales, llevando su producción a todos los países con los que España tiene relaciones diplomáticas y que la difusión se haga a través de sus embajadas.

Un concepto al que el autor nos refiere es *El Paradigma Simbólico de la Cultura*, en donde los valores cognitivos, la concepción subsidiaria y el fetichismo cultural son fenómenos que dan prestigio a la marca y la hacen triunfar cuando adquieren categorías de prendas sociales. Estos recursos publicitarios son utilizados, más que para satisfacer necesidades, para satisfacer el ego que producen estos signos conceptuales que añaden exclusividad y prestigios al producto. Entre estos paradigmas, el autor cita el recurso de la *Aplicación ícono-textual* como manifestación artística dentro de los enunciados. Los enunciados presentados en este mensaje están cargados de simbolismo que cautivan los gustos más exigentes; los clientes que buscan en un producto más que una inversión, los beneficios de carácter exclusivo y el valor agregado que lo hace merecedor de una prenda a la que sólo los elegidos entre un segmento muy reducido pueden acceder. Iguales experiencias pudieron haber experimentado

los adquirientes de obras de artes de famosos como: Jackson Pollock, Auguste Renoir, Diego Rivera, Juan Gris o de Ilya Repin.

A la *Configuración del placer publicitario*, el autor la sitúa dentro de la manipuladora y la acondicionadora que desborda los deseos y las pasiones del sujeto-receptor para tentar y seducir sus ambiciones recónditas, para sacar a flote el placer que permanece en hibridación. Para lograr despertar o crear estos sentimientos, los estrategas recurren al simbolismo semántico, ilustrado con la estética funcional. *“El consumidor se encuentra ante una nueva instrucción semántica ante una regla más de cumplimiento semántico que apenas necesita esfuerzos de recepción para procurar la adhesión del hacer imperativo y, por lo mismo, este nuevo campo lexemático y conceptual resulta ser más adecuado para influir sobre el que-hacer o deseo del sujeto consumidor”*.

Otras figuras semánticas utilizadas en relatos publicitarios tienen que ver con la sensualidad para provocar sensaciones y emociones –mayormente en el hombre– que lo atraen y lo seducen a identificarse y consumir productos; que puede ser el erotismo como seducción del mercado, el cuerpo como signo del producto y el producto como signo del cuerpo. Paradigmas eróticos que son usados en cosméticas, perfumes y bebidas alcohólicas; donde se usa la metapublicidad para asociar y estimular la sexualidad con el producto.

2.2.4. Sonia Madrid Cánovas: Semiótica del discurso publicitario: Del Signo a la Imagen

El enfoque semiótico abordado por Cánovas para este análisis está apoyado en declaraciones de profesionales de la semiótica y la comunicación, así como también en incógnitas planteadas para ingerir en los signos y las imágenes incorporadas en el discurso publicitario. Las interrogantes encontrarán respuestas en las estrategias utilizadas por redactores para persuadir y estimular al lector; desde donde se aportan nuevos conceptos para definir un discurso publicitario eficaz. Busca las posibles respuestas en la aceptación que el receptor le da a esos mensajes y, a partir de sus conclusiones, elabora teorías encaminadas a maximizar la validez del mensaje. Identifica las potencialidades y las debilidades de otras teorías exitosas que han aportado soluciones a la problemática de la semiótica en la retórica de la publicidad para proponer nuevos modelos. Plantea incógnitas sobre la inserción de signos en la estructura lingüística del discurso publicitario, para demostrar el alcance que provocan los enunciados semióticos en los receptores; y cómo las agencias, creativos, canales de difusión y las marcas tratan la interrelación entre productos-clientes para optimizar el mensaje mediante el uso de la psicología básica, para persuadir eficientemente con sus propuestas y lograr cautivar blanco de público objetivo. Y al igual que en el análisis de Luis S. Corral, Roland Barthes tiene aquí protagonismo con sus teorías sobre el signo lingüístico. Lo que nos conduce al razonamiento de que habría que incorporar cuidadosamente algunos elementos semióticos en las imágenes y en el lenguaje verbal en el discurso publicitario para realzar los valores de la identidad cultural madrileña española que representan Juan Gris, Amalia Avia y Ramón Gómez de la Serna. Las respuestas a las incógnitas de Cánovas se van interpretando a medida que desglosa y contrasta sus presunciones con ejemplos de la escritura en la prensa; comparando los modelos analíticos de otros teóricos de la

comunicación publicitaria y de la semiótica contemporánea. En esencia, la autora interviene los signos en las imágenes insertados en el texto publicitario para demostrar la eficacia y posibles deficiencias a las que se ve sometida la publicidad que, aunque cumpla con los cánones creativos, si no se constituye tomando en cuenta la multiplicidad de significantes que encierran los símbolos en esta, podría ser contraria a los objetivos requeridos. Por conveniencia creativa en la estética visual-conceptual, la publicidad puede acarrear en su discurso factores que podrían afectar aspectos jurídico o morales; lo que supondría una reevaluación en la retórica de la comunicación, y aunque la intencionalidad comunicativa de los redactores sea llegar al público usando el simbolismo icónico y el metalenguaje, estos recursos podrían impactar socialmente y convertirse en un revés para el producto si se construyen pura y meramente para el beneficio de la marca. De ahí que, esta investigación de Cánovas enfoca múltiples vertientes del signo en la publicidad para establecer la relación entre el receptor, las imágenes y los signos lingüísticos incorporados en el discurso publicitario. A partir de las interrogantes, las interpretaciones, las respuestas y las propuestas de Cánovas para la construcción de un discurso publicitario eficiente; sin exclusión del simbolismo icónico en su lingüística e imágenes –como señalamos en apartados anteriores y posteriores–, el simbolismo en texto-imagen en la producción pictórica literaria de los tres artistas de esta investigación tiene aspectos recónditos, desde las observaciones del espectador/lector estándar, y estos símbolos no son descritos en el discurso publicitario destinado a orientar al receptor; por lo que, tal y como lo definimos en los objetivos de investigación, haría falta un análisis exhaustivo de las producciones de los tres artistas y de la comunicación publicitaria para reorientar los contenidos generales de sus mensajes.

Entre sus propósitos, y para dar respuestas a las dificultades ente signo-imagen, Cánovas define los retos cualitativos-cuantitativos que delimitan las funciones de la semiótica para lograr un mensaje eficiente del discurso publicitario. Aborda el carácter interdisciplinario del

multilingüismo y el multiculturalismo insertados en los mensajes para llegar de manera directa al receptor final. Sus conclusiones son cotejadas con otras teorías y casos analizados por precursores del estudio de la semiótica en el campo de publicidad y la información como: *Alain Rey, Thomas Sebeok, Jacques Séguela, Kurt Spang, Dan Sperbert y Leo Spitzer*, entre otros. Desde sus consideraciones, escoge los axiomas sobre la semiótica del discurso publicitario de los semiólogos-lingüistas anteriores, de diccionarios e instituciones internacionales para elaborar su propia definición partiendo de las premisas analizadas. Para definir desde la perspectiva histórica, social, cultural; Cánovas analiza el comportamiento del público en cuanto a la recepción de enunciados impactantes o juego de palabras que integran figuras estéticas, con retórica de poder persuasivo para lograr un fin determinado.

Al Igual que Wenceslao Castañares, Cánovas recorre la semiótica para señalar su incidencia en el discurso publicitario; a esos mismos filósofos y semiólogos que también Adam-Bonhomme y Luis Sánchez Coral se refirieron; lo que es un indicador de que hay homogeneidad en las opiniones entre semiólogos y lingüistas modernos, y prueba de que se puede construir un sistema de comunicación integral uniforme para la difusión de las producciones artísticas de Gris, Amalia y Ramón.

En sus comparaciones con las teorías de otros profesionales de la comunicación y la semiótica, la autora iguala la similitud de criterios con el rol de esta disciplina en el discurso publicitario para llegar a conclusiones definitivas en sus argumentos de que el metalenguaje insertado en el discurso publicitario se sitúa dentro de los parámetros de la comunicación objetiva; y que, aunque los publicistas empíricos que dieron inicio a los anuncios rudimentarios no contaban con herramientas tecnológicas para estructurar mensajes cautivadores, sí tuvieron en cuenta el lenguaje semiótico-ornamental con características estéticas sin excluir la comunicación interpersonal. Pero como ya señalamos, se trataba de publicidad meramente comercial, sin tomar en cuenta la opinión del posible blanco de

público. De ahí que, los ejemplos y casos de publicidad referidos por la autora pertenecen casi en su totalidad a las postguerras (1916-1965). Según la autora, es complicado hacer un análisis exhaustivo a los medios de difusión del mensaje publicitario, y de acuerdo con sus criterios los medios deben ser: *Instituciones sociales en los que la dimensión tecnológica, que no es meramente instrumental, se incrusta en la verdadera mediación, que es la simbólica: mediante el lenguaje, las formas socialmente determinadas, de conocer y persuadir, la organización del espacio y el tiempo* (48).

Los medios como fenómenos de difusión informativa deben de entenderse como enclaves de procesos culturales socializados y organizados de acuerdo con determinados fines y deben dirigirse como agentes culturales e intermediarios entre los hechos y la audiencia, como grandes enclaves de procesos culturales, de acuerdo con sus planteamientos. Afirma que la publicidad se vincula al espectador con el mundo y los objetos, con los mitos contemporáneos y con los deseos inconscientes –partiendo de este contexto, y en referencia a los medios públicos españoles, se puede concluir en que su gran potencial, sumado su rating y la audiencia, son fortalezas y oportunidades para incluir en su programación regular el arte vanguardista de Juan Gris, Amalia Avia, Ramón Gómez de la Serna y otros–. En cuanto a los medios, la autora defiende la elaboración de un discurso publicitario tomando en cuenta varios elementos básicos de la psicología: percepción, como principio fundamental para que el receptor asocie y memorice el contenido entre imagen-texto y todo su contenido percibiendo las necesidades que el producto le resolverá con su adquisición. Otro elemento asociado a la eficiencia del mensaje para que este provoque y estimule el hábito de consumo del receptor, es la *Comprensión*, definida por la autora como el proceso constructivo en el que la información de un estímulo o evento empareja con otra información existente en la memoria del sujeto. Sostiene que la complejidad de un anuncio puede resultar incomprensiva debido al conjunto de códigos imperceptible para el receptor. Partiendo de estas

afirmaciones de la autora, se puede afirmar que los mensajes cargados de imágenes y textos conceptualmente ilegibles para el receptor no causarían las reacciones esperadas, por el corto tiempo que tiene el receptor para captar el mensaje. Lo que nos lleva a concluir en que la simplicidad textual acompañada de imágenes que nos cuenten la historia sin necesidad de analizarlas, son la forma más idónea para estructurar un discurso publicitario eficiente. A menos que sean enunciados dirigidos a segmentos y clases sociales con niveles de conciencia crítica y conocedores de la práctica del discurso técnico y científico. Cánovas propone como tercer elemento la *Memoria*, en referencia a lo que tiene que hacer el creativo para lograr que el mensaje se mantenga en el recuerdo del receptor, aun siendo bombardeado simultáneamente por la proliferación de publicidad similar. Y en el caso de los museos de esta investigación, las competencias superan las necesidades del público, pues en Madrid hay una gran cantidad de museos¹⁸. Este contexto la autora la sustenta con el siguiente

¹⁸ Además de los tres museos de esta investigación, Madrid centro cuenta con una gran variedad de museos, entre los que se encuentran: La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Centro de Exposiciones Arte Canal, Museo Naval de Madrid, C-Arte Complutense, Museo Sorolla, Museo del Traje, Museo de Ciencias Naturales, Museo de Historia de Madrid, Casa Museo Lope de Vega, Museo de Cera, Espacio Fundación Telefónica, Museo del Ferrocarril, Museo ABC de Dibujo e Ilustración, Museo ICO de Madrid, Museo de América, Museo del Estadio Bernabéu, Museo Catedral de la Almudena, Palacio de la Zarzuela, Museo de Escultura al aire libre de La Castellana, Casa de la Moneda, Museo Gemínelo, Museo de los Bomberos, Museo de la Ciencia, Museo de San Isidro, Museo Cero, Museo de Artes Decorativas, Museo Arqueológico, Museo de la Imprenta Municipal–Artes del Libro, Museo de Artes y Tradiciones Populares, Museo Romántico, Museo Cerralbo, Planetario de Madrid, Centro-Centro Cibeles, Centro Cultural Matadero Madrid, Museo Africano, Museo de la Biblioteca Nacional, Casón del Buen Retiro, Museo de la Ciencia, Museo Nacional del Prado, Museo Lázaro Galdiano, Museo de las Bellas Artes, Ermita de San Antonio de la Florida, Centro Cultural la Corrala, Museo del Ratón Pérez, Museo de la Real Armería de Madrid, Galería la Neomudéjar, Caixa Forum, Casa de vacas... –Algunos de los anteriores son gratuitos, y el resto ofrecen la entrada libre un día a la semana–. Además de estos centros de arte, Madrid agrupa la Asociación de Galerías de arte Arte-Madrid, en donde se puede disfrutar gratuitamente de toda la variedad de arte contemporáneo en todas sus manifestaciones; entre las que se encuentran: Álvaro Alcázar, F2 Galería, Fernández-Braso, Fernando Pradilla, Freijo Gallery, Pilar Serra, Ponce+Robles, Puxagallery, Rafael Pérez Hernando, Sabrina Amrani, The Goma, Travesía Cuatro, Twin Gallery, Utopia Parkway, Xavier Fiol, Madrid XF Proyectos, Alegría, Bat–Alberto Cornejo, Benveniste Contemporary, Lucía Mendoza, Maisterravalbuena, Marlborough, Marta Cervera, Max Estrella, Marta Moriarty, Michel Soskine, Inc., Moisés Pérez de Albéniz, Nieves Fernández NF, Nogueras Blanchard, Parra & Romero, Casado Santapau, Galería Formato Cómodo, Freijo Gallery, Galeria Silvestre, Guillermo de Osma, Heinrich Ehrhardt, Helga de Alvear, Javier López & Fer Francés, José de la Mano, Juana de Aizpuru, Kow, La Caja Negra, Leandro Navarro, Cayón, Elba Benítez, Elvira González, Espacio ARTKUNSTARTE, Espacio Valverde Galería Silvestre, Guillermo de Osma, Heinrich Ehrhardt, Helga de Alvear, Javier López & Fer Francés, José de la Mano, Juana de Aizpuru, Kow, La Caja Negra, Leandro Navarro, Blanca Berlin, Blanca Soto Arte, Cava Baja y Cámara Oscura Galería de Arte, entre otras.

enunciado: *Cuando hablamos del papel de la memoria en el anuncio, nos estamos refiriendo a un proceso cognitivo de recuerdo que no se reduce a una simple memorización del contenido del mensaje. De manera global, cuando un anuncio es percibido y comprendido surge una relación actitudinal de aceptación o rechazo; tras la cual se abre un proceso de memorización doble: memorización de las respuestas cognitivas y del contenido del mensaje* (67).

Otro eje temático analizado por la autora es el *Signo en la Publicidad*, que aparece asiduamente en las publicaciones sobre las producciones pictóricas de Gris y sobre la literatura de Amalia y Ramón; pero no así en la publicidad destinada para ellos. En lo que concierne a esta intervención, Cánovas lo analiza desde la retórica del discurso publicitario, y desde este reglón encontramos una variedad de signos naturales y artificiales en la prensa escrita dispuesta para los tres artistas, como son los casos de las patologías médicas de Juan Gris, en lo concerniente a su deficiencia renal. En el caso de Ramón, la prensa española ha publicado algunos hechos que sitúan al escritor con apego y amor a los objetos –objetofilia o fetichismo–. En Amalia, el símbolo del dolor por la muerte de sus parientes está presente en sus memorias que ella misma confesó en entrevistas y en *De Puertas Adentro*. En este mismo contexto, Cánovas afirma que el signo de cualquier sistema semiótico se revela como la esencia misma de este; en sus argumentos propone que no es solo porque suponga una unidad básica para la sintaxis, la pragmática y la semántica; sino, porque su unidad interna lo hace portador del sentido total del sistema en que se inscribe. Refuerza estos argumentos con el enunciado Gutiérrez Ordoñez: *“Aunque la lingüística es una parte de la semiología, y esta su vez un tronco de la semiótica, las reflexiones sobre el signo no han seguido en la historia un orden cronológico, el sentido de lo general a lo particular. Si no, lo inverso”* (G. O. 1996: 27).

Propone un esquema basado en el signo como administrador de las expresiones que, a su vez, dirigen todo lo concerniente a la marca y al signo publicitario. Aunque lo propone como posibilidades no determinantes, pero como la base del proceso creativo de la publicidad, para ser insertado en el mensaje. Este contexto puede resultar complejo y no ser asimilado por el receptor, pues solo descodifica el mensaje cuando se emite con claridad; y la publicidad es precisión y exactitud que espera resultados inmediatos. Al igual que otros teóricos de la imagen de marca, Cánovas apunta a la presentación de la imagen con estética funcional para estimular las emociones y lograr resultados inmediatos; para crear sensaciones ilusorias-fantásticas y que el estímulo principal se obtenga con la estética lingüística. El uso de este esquema es frecuente en la autora para demostrar sus teorías sobre cómo el creativo debe producir un concepto perceptivo con signos verbales e imperceptibles a simple impresión y que cautiven a un cambiante y escéptico receptor que no permite maniobras de cuando elegir un producto se trata. Aunque la publicidad de masas está dirigida a producir emociones colectivas, estas estrategias no siempre funcionan; y en este contexto, situamos la comunicación publicitaria para Gris, Amalia y Ramón, en el sentido de que su eficacia sería mayor si se segmenta el mercado para obtener aceptación positiva a mediano y largo plazo. Cánovas propone un esquema que incrementa progresivamente el interés del público, estructurado en niveles variables, donde los signos superficiales persuadan al receptor con su estética lingüística. Y en el caso de nuestros tres vanguardistas, habría que adaptar los signos lingüísticos del mensaje a los niveles culturales de los receptores, una vez segmentados. La aplicación de la segmentación geosocial para llegar hasta el hábitat del posible blanco es otro de los niveles analizados por la autora. Penetrar en la mente del receptor desde una perspectiva personal y directa, acercando la marca a los hábitos y necesidades del consumidor (*identidad profunda*).

En lo referente al uso de la semiótica como metodología para crear contenidos publicitarios, para Cánovas las imágenes insertadas en los mensajes publicitarios tienen una estrecha relación con mitos y creencias que representan o tuvieron alguna conexión con sociedades-etnias –así también lo exponen W. Castañares y Yuri Lotman– que forman parte de alguna advertencia o señal en donde estos dejaron su estampa: insignias de la heráldica, artilugios y objetos esotéricos-exotéricos y reliquias ancestrales –R. Gómez de la Sera fue un fiel adorador y acumulador de este tipo de objetos; y tanto en sus publicaciones como en las que se han editado para él, aparecen estos símbolos–. *¿Cuál es la parte común en la iconografía semiótica de los mensajes?* Cánovas esboza esta interrogante para llegar a su análisis y a conclusiones sobre semiótica como disciplina persuasiva en el mensaje publicitario. Propone el paralelismo entre la semiótica discursiva y la imagen como escancia la significación de los signos culturales, que suponen el objeto de una ciencia aún pendiente de discusión y concertación; pues tiene sus raíces en los imperios, en el pensamiento filosófico desde el inicio de la semiótica como disciplina –en coincidencia con W. Castañares y Yuri. Lotman–. Al igual que otros teóricos del signo en la publicidad, la autora percibe la semiótica como unidad fundamental del estudio de los códigos con todas sus definiciones e implicaciones culturales; sin excluir las contradicciones entre los semiólogos, pues pertenecen social y políticamente a creencias y concepciones equidistantes.

La historia nunca escrita de la semiótica supone historia llena promiscuas relaciones con ámbitos muy variados. Una lucha en favor de una identidad, un esperanzado intento por explicar globalmente el mundo y sobre todo el hombre. De la lingua lleneralis de Leibniz hasta la cábala judía, de la cibernética a la retórica, del Ars Magna de Román Llull a la pintura romántica. De la heráldica medieval hasta el mito ruso, la Semiótica ha rastreado mil y una formas de significar de las que el hombre se sirve desde hace milenios para crear, comunicar pensamientos y ser lo que es: un Homo Significans (135)

Cánovas interpreta las diferentes definiciones dadas a la semiótica considerando las afirmaciones de Pierce, Morris, Magariños, Floch, Courtés, Barthes, Eco, Saussure, entre otros. Dándole más consistencia a los fundamentos de U. Eco, por entender que sus planteamientos, como propósito de la cientificidad, no consisten en averiguar el lugar que el lenguaje verbal ostenta dentro de la misma, sino, como reflexiones de su propia antología. Bajo estos planteamientos, abre la interrogante: *¿Es la semiótica una disciplina o un dominio?* Y en efecto, difiere en la semiótica como una disciplina traducida a un campo de investigación específico que se rige por un modelo a sí mismo, específico. Aunque aclara que la inexistencia de un campo claro que tipifique o traduzca la semiótica sería difícil estructurar una definición consensuada, a pesar de los espacios comunes de su significación. Elabora su propia definición de semiótica en la que asegura que su finalidad es estudiar todos los procesos culturales y de todos aquellos en los que entran en juego agentes humanos que se ponen en contacto sirviéndose de convenciones sociales.

Coincide con Ferdinand de Saussure y Charles S. Peirce, en el sentido de que la unidad fundamental del lenguaje es el signo. Propone un esquema similar al de U. Eco para la representación, donde el rasgo distintivo de los humanos es que solo nosotros, por lo que la vida terrestre respecta, se cuenta con dos repertorios de signos a nuestra disposición: el no verbal, derivado, como se puede demostrar, de nuestros ancestros mamíferos y otro de carácter verbal, fruto exclusivo de la condición humana. Y, en consecuencia, argumenta que la mayor parte de las investigaciones se realizan mediante las directrices del lenguaje de modo directo (Morris / Louis Hjelmslev¹⁹)—, o indirecto, incluyendo las manifestaciones

¹⁹ **Louis Trolle Hjelmslev.** Lingüista danés fundador de la tendencia teglosemática y uno de los precursores de lingüística estructural. Fundador *Círculo Lingüístico de Copenhague*. Bajo las influencias de Saussure, desarrolló las teorías lingüísticas estructuralista. Fue uno de los creadores de la revista *Acta lingüística*, donde difundió su pensamiento semiótico. Entre sus principales obras y tratados se destacan: *El lenguaje*, *Principios de gramática general*, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* y *Ensayos lingüísticos*.

artísticas (Jakobson y el formalismo ruso), la escuela de Praga, a Greimas, a Todorov, a Barthes y Eco.

La autora aborda el problema que supone el incesante bombardeo visual, denominado como *Sociedades de Imágenes*, como productos culturales constituyentes de una nueva fase en la historia de la comunicación humana: *Teoría de la imagen*, *Comunicación audiovisual* y *Retórica de la imagen*; que son sintagmas nuevos en el parnaso –mitología– de las disciplinas científicas asentadas que nacieron en el seno de las teorías de la comunicación oral y escrita.

Los *Modelos para el Análisis Semiótico de la Publicidad* son intervenidos por la autora desde las investigaciones publicadas por *Library and Information Sources: Eschabach-Szabó* (1996: vol. 16.1-16.2). Biografías que recogen más de una docena de destacados autores y estudiosos del análisis semiótico del discurso publicitario. Autores a los que Cánovas les da la categoría de *Modelos* por sus significativos aportes a la semiótica en materia de publicidad. El primer modelo como antecedente contemporáneo es Roland Barthes, y como padres de la reflexión semiótica publicitaria europea, Adam-Bonhomme, a los que se suman Caune, Mattelart, Noth y Pérez Tornero. Con relación a R. Barthes, la autora afirma que: *El semiólogo ve agotarse con los anteriores el ocaso del paradigma de la investigación objetiva, el simple estudio de la investigación significativa, pues el fin último que persigue es dar cuenta de unas formas de significación ideologizadas* (209).

Otro de sus referentes vitales para el análisis semiótico de la publicidad es Umberto Eco, a quien la autora sitúa dentro de la *Corriente de Pensamiento Peirceana*, por sus consideraciones de una teoría general que estudia todos los fenómenos de la comunicación. Eco centra su análisis del discurso publicitario en cinco niveles:

- 1- *Icónico: el registro visual de los hechos u objetos para presentarlos al espectador tal y como son; y que según ella a Eco no le merece interés desde el punto de vista de la semiología en la publicidad.*
- 2- *Iconográfico: que agrupa los segmentos visuales connotados que pueden ser de dos tipos: históricos y publicitarios.*
- 3- *Tropológico: registrado con retórica verbal, el cual destaca la doble metonimia que se genera entre el objeto enunciado y lo enunciado cuando se nombra a aquel por medio de este.*
- 4- *Tópico: comprende el sector de las premisas, los lugares argumentales, los cuadros generales de la argumentación que la imagen utiliza al igual que el lenguaje verbal´*
- 5- *Entimemático: que se desarrolla según diversas articulaciones, razonamientos desatados por la imagen publicitaria (219).*

Entre los modelos actuales, sugiere el Analítico-Generativo de Jean Marie Floch, adscrito a la *École de Paris*, de la misma tendencia de Greimas, como una posible etapa y como uno de los principales estudiosos de la semiótica publicitaria moderna del lenguaje figurativo. La autora ubica sus concepciones sobre el estudio y análisis de la semiótica publicitaria en tres de sus trabajos: *Petites mythologies la oeil et de la esprit (Las pequeñas mitologías ojo y la mente)*, *Semiotique, marketin et communication*, *Identités visuelle*. En estas obras se encuentran plasmados los estudios semióticos, en donde se empeña en explicar los esquemas narrativos y de cómo se integra la semiótica a la práctica del discurso publicitario.

Esto hará definir con más claridad las propuestas de Floch, por lo que la autora plantea la siguiente interrogante: *¿Qué es lo que aporta la semiótica a la publicidad?* Y la responde con las afirmaciones de Floch: *Más inteligibilidad, con esta metodología se puede saber cómo está hecho lo que nos gusta, permitiendo aclarar con más realismo los conceptos*

publicitarios. Mayor pertinencia, permite distinguir y jerarquizar un cierto número de niveles homogéneos de descripción; ofreciendo instrumentos metodológicos para lograr mayor eficiencia y control del trabajo. Mayor diferenciación: permite diferenciar la pertinencia en los distintos niveles del recorrido generativo del discurso publicitario; esto no es simplemente limitarse a decir las diferencias entre una cosa y otra, sino comprender de qué modo lo es (224-232).

2.2.5. Silvia Hurtado González: Uso del Lenguaje en la prensa escrita

Las presiones a las que se ven sometidos los periodistas cuando hay que publicar una primicia o algún hecho de actualidad, suponen un intenso trabajo creativo para que el mensaje cumpla los objetivos y su recepción sea eficaz. La fluidez y comprensión del mensaje dependerá del estilo con el que el periodista redacte el informe; asimismo, los niveles y tipos del lenguaje (según el portal <https://www.lifeder.com/tipos-de-lenguaje/> hay 17 tipos de lenguajes) son determinantes para que este mensaje sea decodificado sin conjeturas, sin que infiera la duda. No obstante, algunos errores lingüísticos pueden dificultar el entendimiento de este si no se toma en cuenta que no todos los lectores de la prensa escrita son intelectuales. Los procedimientos pueden verse afectadas si no se aplican exhaustivamente los parámetros profesionales de la redacción, las reglas y normativas del lenguaje —en lo concerniente a las publicaciones en la prensa española sobre Gris, Amalia y Ramón, el redactor tendría que tomar en cuenta las constantes revisiones, inclusiones y exclusiones que la Real Academia de la Lengua Española le aplica al castellano—. Sin importar que el lenguaje de las bellas artes y el periodismo literario son de uso frecuente cuando se trata de artículos informativos, documentales o de opinión sobre el arte, el periodista tendría que tomar en cuenta que los niveles de lengua con que emita la información podrían no ser decodificados por el lector estándar. Estas y otras complejidades son el objeto de análisis de la filóloga y catedrática universitaria Silvia Hurtado González, quien orienta sobre cómo debe ser el uso correcto de la escritura para la prensa escrita. Aunque según algunas de sus conclusiones, estas circunstancias podrían dificultar el estudio profundo y objetivo por las extensas generalidades de las expresiones idiomáticas cargadas de variedades

dialectales propias de la identidad lingüística y cultural de los diferentes segmentos sociales que habría que incluir en el análisis. Asegura que, en la narrativa, el realizador comete errores simples por su creencia de que el estilo usado sería el idóneo, sin tomar en cuenta el nivel intelectual del lector. Asimismo, González propone la inclusión del lenguaje moderado para que el mensaje llegue a todo público; lo defiende, pero reconoce que está sometido a parámetros rígidos que comprometen al redactor a plantearse el uso de una narrativa descriptiva con un lenguaje más enriquecido. *“Hay que reconocer que no todos los rasgos característicos tienen la misma extensión y amplitud, y que algunos circunstancialmente pueden estar en función de la modalidad de texto, pero todos ellos conforman el lenguaje en la prensa escrita y son igualmente dignos de estudios y análisis”*.

Para González, las caracterizaciones del lenguaje verbal en la prensa se originan dependiendo del género periodístico con que se narren los hechos; este argumento la conduce a Lázaro C., quien llamó a esta situación *Fronteras Limitadoras* de la prensa independiente de información general: *Lenguaje Literario, Lenguaje Administrativo y el Lenguaje Coloquial-Vulgar*. Llamados por Gualda, Romero *Lenguaje de las Contaminaciones Limitadoras y Conformadoras*. –Tomando en cuenta las concepciones de los teóricos anteriores cabe señalar que, además del lenguaje literario usado por los redactores de arte en los medios digitales analizados en esta investigación, no deben existir fronteras lingüísticas ni limitaciones dialectales si se quiere llegar a segmentos determinados con la difusión de Gris, Amalia y Ramón, pues el uso de la multiplicidad lingüística segmentada garantiza el entendimiento de cualquier receptor–. Por ello, Hurtado González ratifica que en muchos géneros periodísticos recurren a la *Lateralización Épica*, desde su punto de vista agradable para el lector; lo que para ella se aplica normalmente en el periodismo deportivo.

En referencia a las caracterizaciones del lenguaje verbal en la prensa escrita citada por González, y comparando las definiciones de la autora en esta cuestión; en el artículo publicado por el elpais.com el 16 de abril 2018, titulado: *Humor + dibujo + metáfora = Ramón Gómez de la Serna* (ver análisis de la prensa a Ramón, cap. V, 5.1.1), el periodista hace una hibridación de estilos, une el lenguaje popular con el técnico e intelectual, y a la vez usa la metáfora como figura retórica para reforzar el atractivo literario, o para ornamentar la relato; en general, está escrito de forma tal que cualquier lector lo entendería. González afirma que en el lenguaje administrativo se pueden encontrar y observar el rechazo a lo intangible, a lo sublime, a lo abstracto, a los rodeos, a los eufemismos, a las voces misteriosas y solemnes de los estereotipos; lo que, según sus argumentos, podría ser un factor perturbador para el lector. En lo referente al lenguaje común afirma que: *...aunque el periodismo pertenece a un registro culto del idioma, no inhibe la inserción de recursos coloquiales para llegar al lector no intelectual en su propia variedad idiomática; este tipo de lenguaje en la prensa es más usual en los periódicos de las ciudades y pueblos que tienen un dialecto exclusivo como parte de su identidad lingüística, pero que es interpretado por la generalidad* (17). Y partiendo de estas premisas, es común observar en la literatura de Ramón Gómez de la Serna la inclusión de figuras etéreas, sublimes, abstractas y ambiguas; el uso de eufemismos y neologismos.

Además del estímulo que provoca la imagen que acompaña una publicación en la prensa, un titular llamativo impresionaría al lector aun siendo sensacionalista y casi siempre se corresponde con una verdad condicionada. González analiza el *titular* y nos traslada a las teorías de *Richard Steel* para alegar que el *Head Line* es el modo de enunciación más específico de la prensa escrita, identificable fácilmente y explícito en pocas palabras; es la única secuencia leída, el primer texto de comprensión y capacitación periodística que encierra todo el contenido por extenso que sea; separa la realidad de lo conceptual por impactante que

pueda resultar el enunciado. Afirmar que el proceso para lograr un titular eficazmente elaborado debe tener topicalización, focalización y tematización.

Para la autora, los *Titulares Verbales* deben presentarse en forma personal, en tercera persona del singular o plural, dentro de la modalidad asertiva o declarativa; y que debe empezar con un verbo para generar mayor interés en el lector. Mientras que los *Titulares Nominales* proporcionarán una perspectiva estática. Otros titulares analizados por la autora son los de dominios semánticos obtenidos del cine, la literatura, la música, la publicidad y los de medios de comunicación (*Titulares del Patrimonio Cultural*: titulares o frases de películas, títulos o fragmentos de obras literarias, títulos o fragmentos de canciones, de autores y frases célebres de historia y religión, del patrimonio lingüístico, etc.). –La mayoría de los titulares de las publicaciones sobre Gris, Amalia y Ramón, publicados en la prensa escrita pertenecen a Titulares del Patrimonio Cultural; algunos son axiomas, otros fragmentos de obras.

A los *Aspectos Morfosintácticos del Leguaje en la Prensa Escrita*, González les atribuye gran variedad multicultural, pues mezclan lo trivial y lo formal por los diferentes escenarios y actores, contenidos y conceptualizaciones que los redactores ponen a interactuar. La metalingüística expuesta en sus contenidos ofrece una pluralidad idiomática de complejos enunciados que, en muchos casos son imperceptibles para lectores determinados, pero que a su vez segmenta el contenido de sus secciones para que sea accesible y comprensible para todos los públicos. Disiente de la forma en que muchos periodistas citan las alocuciones del sujeto-noticia, por entender que se alejan de las normas gramaticales. Además, asegura que esa realidad pone de manifiesto la insuficiencia del lenguaje como fenómenos oracionales, que debe ser analizada en una dimensión textual. Y validando estos argumentos, el lector se quedaría con la única alternativa de sacar sus propias conclusiones de la lectura, pues según la autora, existen inconclusiones textuales en los contenidos de la estructura lingüística utilizada. En referencia al *Entrecomillado de Unidades Léxicas*, afirma que representan el

valor metalingüístico que adquieren las frases y enunciados y que, en la prensa escrita, representan un valor agregado cuando se trata de extensos discursos narrativos, que da connotación a la parte que el redactor quiere puntualizar de las declaraciones del sujeto-enunciador para el sujeto-receptor; y que son usadas como estrategia para el alejamiento enunciativo de quien redacta el contenido. Asegura que el entrecomillado cumple algunas funciones básicas, en las que el locutor intenta sacar el discurso hacia el exterior con el mensaje que considera de interés. Entre las funciones básicas describe las siguientes: *Determinación de un espacio intertextual, Identificación del campo discursivo al que pertenece, Identificación del discurso lingüístico al que pertenece, Prevención ante un término utilizado de manera aproximada, Creación de lenguaje figurado, Determinación de la función conativa²⁰ o enfática, Marca de condescendencia, Determinación del empleo de otra lengua.*

Para analizar los *Aspectos Léxico-Semánticos* del lenguaje en la prensa escrita y su capacidad creadora y su actitud neológica; la autora lo aborda desde la riqueza léxica y la multivariada lingüística cultural que aportan los contenidos que permiten al enunciador exponer su creatividad en los diferentes tópicos o temáticas del quehacer periodístico; donde el mix de la creación lingüística se desarrolla entre lo común, lo sublime, lo real, lo reglamentario, imaginario y lo conceptual. *El Diccionario de Voces de uso Actual* (DVUA) es su principal modelo referencial, pues la tesis elemental de este diccionario recoge una gran variedad de expresiones recientes de la lengua y de cualquier innovación que recoge un significado nuevo.

²⁰ La **función conativa** se refiere a una función del uso del lenguaje mediante el cual el emisor espera contar con una respuesta de su o sus receptores, ya sea como una respuesta al mensaje recibido o como una acción consecuencia de este mensaje.

La prensa escrita es un verdadero caldo de cultivo que, para los neologismos, ya que en consonancia con lo que es la utilización del lenguaje en la prensa; la neología supone al mismo tiempo la utilización del código y subvención de este; reconocimiento y trasgresión de la norma; creatividad gobernada por las reglas; y creatividad que cambia las reglas (133).

Partiendo de estas afirmaciones, en las publicaciones sobre Gris, Amalia y Ramón en la prensa escrita son escasos los neologismos, ya que se trata de informaciones para analizar y realzar sus producciones. En cuanto a los códigos subversivos y la transgresión al lenguaje, tampoco son muy notorios, ya que los redactores casi siempre buscan transmitir lo positivo de sus vidas y sus obras. No obstante, Ramón sí es recurrente en el uso de estos conceptos con su retórica de transgresión a las normas gramaticales. Entre los recursos léxico-semánticos usados en la prensa escrita, la autora enumera los siguientes: *Derivación*, cuando la prensa se vale de este mecanismo usado tradicionalmente en la formación de palabras, creadas mediante procedimientos morfológicos para enriquecer el léxico contemporáneo y adaptar el lenguaje a las tendencias culturales. *Prefijación*, que adjudica palabras ya existentes al prefijo, utilizado en la prensa como lenguaje neológico. *Composición*, considerada por la autora como un medio fecundo de la creación, por ser la unión de dos unidades léxicas. *Extranjerismo y calco semántico*, el extranjerismo es usado como fenómeno de transculturación lingüísticas, con aquellas frases que se internacionalizan o que simplemente forman parte del léxico internacional. Cuando tomamos prestados algunas terminologías idiomáticas para ornamentar el lenguaje. *Acronímica*, considerado por la autora como un mecanismo de creación de palabras característico de este siglo; considerada también como combinaciones, entrecruzamiento o cruce. *Siglación*, definido por la autora como otro mecanismo nuevo de la léxica contemporánea y que es utilizado para reducir el texto en la prensa escrita. La prensa española utiliza con frecuencia estos conceptos en las publicaciones: Gris, Amalia y Ramón.

2.3. CONCEPTUALIZACIONES DE LA SEMIÓTICA

2.3.1. Wenceslao Castañares Burcio: Historia del pensamiento semiótico (I-II): La Antigüedad Grecolatina - La Edad Media

Cuando el razonamiento de los eruditos estaba fundamentado en conjeturas que concedían a los símbolos significados convenientes a sus dogmas para así imponer la supremacía del status quo que imposibilitaba a los iletrados salir del cerco político excluyente a que estaban sometidos, aparece la semiótica como disciplina científica siglos antes de la Era Cristiana, en la antigua Grecia. Pero el desplazamiento de las civilizaciones a territorios fuera del dominio monárquico clerical despertó el interés de la gente común por encontrar respuestas alternativas a los símbolos, cuando la transculturación les mostró que no existía el conocimiento absoluto, y que el significado de los símbolos y signos eran diferentes a los de sus creencias en otros dominios o espacios neutrales. Del mismo modo –tardío–, pero en igual dimensión evolucionó el arte contemporáneo cuando el arte clásico universal les imponía a conveniencia la pureza del dominio absoluto en las bellas artes.

Cuando la filosofía era omnisciencia solo asequible para las élites y difundida por los doctos, un reducido segmento de sabios absolutistas que analizaba las señales naturales desde sus egocéntricas reflexiones para crear corrientes de pensamiento y dar respuestas a otras

ciencias, registraban caprichosamente el simbolismo de las cosas y conceptos. Ideologías y doctrinas que ni siquiera los filósofos reconocidos por los imperios podían interpretar a ciencia cierta para dar respuestas objetivas; lo que trajo como consecuencia que las respuestas objetivas y diagnósticos en las ciencias médicas, la meteorología y la astrología encontrarán respuestas más legítimas con la evolución de las civilizaciones.

Las conceptualizaciones científicas filosóficas eran incuestionables y la gente común tenía que aceptar las imposiciones sobre el origen y evolución de la vida, de los laberintos de la ciencia y del por qué de las cosas; simplemente les imponían sus dogmas con edictos axiomáticos que, decían ser fruto de las profundas reflexiones, pero que eran deducciones individualistas sin ninguna base científica. A partir de la publicación y otros posteriores estudios de los escritos de cincuenta tratados de medicina —*Corpus hippocraticum*, escritos en dialecto jónico y redactados aproximadamente entre los siglos V y IV a.C., atribuidos a Hipócrates de Cos—, es cuando se inician los primeros planteamientos sobre signos-símbolos y sus posibles significados basados en la medicina natural. Simultáneamente al *Corpus hippocraticum* surgen nuevas pedagogías filosóficas vislumbradas desde un idealismo más profundo que incluyeron ciencias políticas, matemáticas, astrología, artes plásticas, arquitectura, historia y retórica. La aristocracia ateniense comenzó a formar a sus hijos con instrucciones alternativas, más estructuralistas, y es aquí donde comienza a dársele un significado trascendental a las cosas.

Platón de Atenas entra al escenario con sus ideas y crea una escuela —*La Academia*— basada en un ordenamiento universal omnipotente de un todo portador del bien y el mal que controlaba cada átomo de las entidades tangibles y materiales; que daba equilibrio a las almas para repartir justicia —con una filosofía similar con la que Platón adoctrinó a sus discípulos, pero menos profunda, fueron formados Juan Gris, Amalia y Ramón; pero el clamor social los desvinculó de lo conservador, llevándolos a reformular el arte desde su idealismo interior—.

Platón crea toda una macrofilosofía de significantes, asimiladas por pocos en aquel entonces, pero bien vista por la crema y nata ateniense. Platón también enseñó discurso, cosmografía y medicina. Y esa academia, fue el embrión de lo que hoy conocemos como universidades, a las que hasta el siglo pasado solo tenían acceso los hijos de la llamada nobleza; y cuyos académicos seguían contextos filosóficos similares a los de Platón, aunque, sus discípulos se desvinculaban de las enseñanzas una vez graduados: Juan Gris-Ramón Gómez de la Serna.

Al igual que ocurre en el texto filosófico general, Platón recoge toda su herencia anterior: en sus diálogos podemos encontrar toda la riqueza terminológica y la precisión conceptual que se fueron institucionalizando a través del tiempo y cuyos fundamentos los encontrábamos ya en los poemas homéricos. (W. Castañares B., Historia del pensamiento semiótico, la antigüedad grecolatina (2015: 15).

Los filósofos y eruditos de la antigua Grecia daban el significado a los símbolos figurativos, a las imágenes verbales y a los signos lingüísticos a partir de sus reflexiones individuales, casi nunca concertadas con las de sus colegas; sin que necesariamente se correspondiera con la realidad de sus significados. No obstante, y una vez queriendo que sus deducciones se convirtieran en normativa y leyes, sí las consensuaban con el razonamiento colectivo que, en la mayoría de los casos, encontraban divergencias entre ellos. Partiendo de este contexto, si buscáramos respuestas en las pinturas de Juan Gris y Amalia Avia y Ramón (dibujos), nos encontraríamos con múltiples significantes dentro del mismo escenario (semiósfera); con excepción de Gris, ellos testificaron indirectamente el contenido semiótico de sus realizaciones, por lo que habría que analizar sus producciones literarias y luego reflexionar sobre sus obras de artes plásticas. Aunque en la actualidad hay comisarios, críticos e historiadores de arte que describen los símbolos en sus obras; esto no querría decir que sus

razonamientos sean objetivos, pues parten de fuentes secundarias y de su razonamiento. Pero sí se podrían describir los símbolos en las obras de estos artistas si se parte de los siguientes contextos: sus dogmas, ideologías, modus vivendi y operandi, su posición social y económica; sobre todo, conocer sus obras y el contexto social en que les tocó vivir.

Castañares atribuye a Platón y a Sócrates las primeras reflexiones sobre el significado de los signos y el estudio de los procesos evolutivos de la semiótica. Si los pensadores, filósofos e intelectuales griegos dieron inicio a los juicios sobre la semiótica y su aplicación en las ciencias, las religiones y bellas artes, ¿quién o quiénes fueron los pineros en deducir la simbología en las producciones de representantes de la vanguardia europea como: Gauguin, Magritte, Van Gogh, Juan Gris, Ramón G. S.; Apollinaire, Tzara, Breton, Baudelaire...? Aunque las teorías sobre la simbología en la imágenes y la dialéctica del lenguaje de semiólogos y lingüistas contemporáneo como: Morris, Saussure, Lotman, U. Eco y Todorov han alcanzado suficiente orientación en la materia para que los investigadores sobre esta disciplina podamos discernir sobre esta cuestión; lo cierto es que haría falta más para encontrar respuestas en el arte de vanguardia o en la disidencia artística, pues así como evolucionó el pensamiento semiótico antiguo, también ha evolucionado el razonamiento contemporáneo y postmoderno. Sin embargo, las conclusiones de los filósofos antiguos sobre los símbolos se enfocaban en la pseudociencia, en creencias dogmáticas, en mitos de la cotidianidad con tendencias a lo esotérico y al folklore popular para deducir cuestiones como: síntomas y patologías médicas, eventos atmosféricos-meteorológicos, astrológicos y geológicos. Eran sus herramientas guías para imponer sus conjeturas sobre lo que señalaría el futuro. Para los religiosos, adivinos y gurúes, los fenómenos naturales eran presagios de los dioses para demostrar su poderío, y así los sabios subyugar a los débiles. Un entorno confuso que ponía al relieve las divergencias entre la ciencia, el arte y la religión.

Las artes plásticas y la literatura de los antiguos griegos tuvieron importancia trascendental y una connotada influencia social, ya que eran utilizadas para inmortalizar personajes, para demostrar el poderío de deidades y para instaurar y mantener la supremacía de los gobernantes. Historias épicas y poemas como las narradas por Homero (La Ilíada y La Odisea), la lírica fundamental de la poesía, el teatro cargado de tragedia y la comedia sádica, son referentes del nacimiento de un simbolismo que marcó el inicio del estudio de la semiótica como disciplina científica. De igual manera, pero en mucha menor cuantía y sin imposiciones, comenzó a erigirse el símbolo de la dialéctica sediciosa de Ramón Gómez de la Serna, el realismo disolvente en la pintura de Amalia Avia y la desconfiguración sintética en el cubismo de Juan Gris.

El decorado y la ornamentación en la arquitectura griega con sus columnas clásicas transmitían y transmiten poderío, suntuosidad y sobriedad; las esculturas y pinturas de atletas infundían e infunden potestad sublime que ponen al descubierto la intención de sus promotores, reflejar la supremacía a través del arte. Unas artes plásticas helenísticas provistas de simbolismo supremacista, con proporciones anatómicas que evocan fastuosidad. Lo que nos lleva a concluir en que para los artistas de la antigua Grecia y a sus gobernantes lo que importaba eran los símbolos de perfección y la suntuosidad visual. Como lo reseña Castañares, las crónicas del pensamiento semiótico tienen su génesis en los pensadores griegos Platón y Aristóteles, quienes abordaron los símbolos desde su óptica filosófica. Platón, un abanderado de la antropología psicosocial que fundamentó sus concepciones en la inmortalidad del alma y la naturaleza del ser humano, el conocimiento y la ética para lograr la justicia social. Desde su Academia en Atenas, predicó e infundió la perfección a jóvenes predilectos en la retórica, la lógica aritmética, la geometría y en la astronomía; además, en las bellas artes. El propósito del estudio de estas disciplinas era la preparación de un segmento exclusivo de jóvenes para que se incorporasen a la política con el conocimiento y las actitudes para dirigir y gobernar.

Y a propósito de Gris, Amalia y Ramón, estudiaron en academias con filosofías similares a las de la escuela platónica, y aunque estos tres artistas fueron formados en el idealismo de reconocidas academias de arte y ciencias sociales, posteriormente optaron por el estilo del vanguardismo; la antítesis del arte perfeccionista-dogmático impartido en las academias atenienses.

La religiosidad no formó parte del estilo de vida de Gris y Ramón. No obstante, Amalia sí fue criada en los preceptos católicos hasta la postadolescencia, testimonio que registró en sus memorias sobre sus conexiones con las tradiciones religiosas; y esto podría asemejarse con la filosofía de la religión cristiano-católica y sus símbolos impuestos a los jóvenes de la edad media y que, siglos atrás, ya habían predicado filósofos como: Roscelino de Compiègne, Roberto Grosseteste, Tomás de Aquino, Rogerio Bacon, Anselmo de Canterbury, Juan Duns Escoto, Pedro Aberlardo, Alejandro Hales, Alberto Magno y Guillermo de Ockham. Y que mucho antes ya Agustín de Hipona había teorizado y se había consagrado a la difusión de estos conocimientos considerados sagrados. Agustín no siempre fue un teórico del cristianismo, su predilección eran las letras (gramática-retórica) y posteriormente se consagró a profundidad como apóstol de la fe cristiana; un cambio que pudo haber sido la autocrítica a sus creencias y estilo de vida. Ramón Gómez de la Serna también evolucionó su estilo en la escritura y sus concepciones sobre la vida, y así lo testifica en *Automoribundia*. Y así Juan Gris forzó la evolución del cubismo de Picasso y Braque. Amalia Avia desvaneció en el lienzo, con ojo crítico, la realidad del Madrid romántico, popular y trivial. Todo esto nos lleva al razonamiento de que las bellas artes, las ciencias y la religiosidad evolucionan de acuerdo con las necesidades de las sociedades y a las vivencias de sus actores.

Las coincidencias que pudieran existir entre Gris, Amalia, Ramón y Agustín de Hipona en cuanto a los símbolos en sus obras serían mínimas; no obstante, tanto el filósofo cristiano como los artistas estuvieron consagrados a sus creencias desde diferentes ideologías, épocas y

contextos. Agustín es considerado el ícono filosófico del cristianismo, pero otros como Saulo de Tarso también testificaron su profundo apego a la fe cristiana, evolucionando estas creencias. En la actualidad hay múltiples religiones que le dan diferentes significados a los símbolos del cristianismo: la cruz tiene significados equidistantes entre católicos, evangélicos, testigos de Jehová y adventistas; asimismo, ellos difieren profundamente en el significado de la sangre de Cristo como símbolo de redención o sacrificio para la purificación. Aunque Juan Gris se inició en el arte como ilustrador, posteriormente exteriorizó un estilo que marcó una nueva etapa en el cubismo, dentro del arte contemporáneo; y se puede especular en que, la evolución a la que él forzó el cubismo, tiene similitud conceptual con la evolución de los signos en el arte de las antiguas escuelas atenienses; pues Gris profundizó su estilo, llegando a desarrollar una técnica que inmortalizó el *Cubismo Sintético-Analítico*, cualidad a la que se apasionó cuando se distanció de Picasso, Léger y Braque. Y así han evolucionado las escuelas atenienses y evolucionarán las manifestaciones de las bellas artes y sus enseñanzas.

En principio, las obras de Gris no tuvieron trascendencia, pues el artista estaba aislado y ensimismado perfeccionando su estilo y, aunque la creación del cubismo se le atribuye a Picasso, fue él quien le puso la filosofía simbólica a un estilo que hoy en día es examinado con una visión semiótica más profunda. Las creaciones literarias de Ramón Gómez de la Serna podrían parecer immediatez, sin embargo, se enmarcan en un campo semiótico que va más allá de la trivialidad. Sus perspicaces inventivas podrían ser fruto de la reflexión y del análisis de lecturas para anclar en medio de las turbulencias y salir ileso de las críticas. La immediatez pudo haber sido su filosofía, su *modus vivendi*, su inspiración; en *Automoribundia* él confiesa que se pasaba semanas en su despacho reflexionando, leyendo y escribiendo; y el desenlace de sus reflexiones construyeron enunciados minimalistas, aforismos y metáfora conceptuales-visuales. El simbolismo en las pinturas de Amalia Avia

transita entre la realidad del deterioro social y el descuido de las calles y fachadas de Madrid, donde representó los detalles de sus rincones y sus sueños de liberar las calles del óxido ideológico que dejaron los conflictos sociales; enmarcados, predeciblemente en el simbolismo narrado en los episodios de las novelas épicas de la antigua Grecia y que, pueden ser una paráfrasis visual de su obra, aunque el anacronismo desmarca el contexto. Cabe señalar, que Amalia representa la figura humana y las calles de Madrid con una melancolía furtiva, como si quisiera meterse dentro de la obra para consolar a los protagonistas; mientras que la arquitectura, pintura y esculturas griegas contaban con fortaleza y rigidez visual, acompañada de vigor conceptual. La intención de los artistas griegos fue dejar un registro de sus potencialidades para competir con el arte romano que, si lo comparáramos con el arte de Amalia, ella buscaba comprometer al espectador con una realidad pasada, como si quisiera involucrar al espectador en sus aspiraciones de mejorar, pero sin olvidar las sombras del terror, del sonido de las bombas y del frío acosando a los transeúntes. Que es tal y como la describiera Camilo José Cela²¹.

Aunque las teorías semióticas Platónica-Aristotélicas están temporalmente distantes del arte moderno y sus conceptualizaciones respondían a la perfección, su evolución transfirió rasgos que ayudaron a la construcción de la semiótica moderna. Y así como se pueden encontrar símbolos comunes entre las realizaciones de los tres artistas de esta investigación con algunos de los frescos y pinturas de animales del pintor clásico griego *Agatarco de Samos*, quien interpretó algunos de sus modelos de forma impresionista; también esos mismos cánones clásicos se pueden encontrar en las pinturas de, por ejemplo, las obras impresionistas de Joaquín Sorolla, y su arte impresionista no desconfigura la realidad tanto como las obras de

²¹ **Camilo José Cela:** *“Amalia es la pintora de las ausencias, la amarga cronista del «por aquí pasó la vida».* También escribieron sobre ella Francisco Nieva, quien se refirió como una melancolía barojiana de su pintura. También reseñaron su vida Francisco Umbral, Francisco Nieva y Juan Manuel Bonet. https://www.abc.es/cultura/arte/abcm-muere-pintora-amalia-avia-201103300000_noticia.html

Juan Gris. Por razones como estas, las artes plásticas como enseñanza siempre han recibido intensas críticas por parte de catedráticos actuales y contradicciones entre los enseñadores antiguos; y esta realidad hizo que Jean-Jacques Rousseau divergiera profundamente con que el estado financiara estas enseñanzas. En la antigüedad, el arte fue considerado una práctica distinguida que enaltecía los valores sociales y enriquecía el conocimiento colectivo; pero en su evolución encontró críticas como las del pedagogo, músico y filósofo Rousseau²², quien consideraba las ciencias y las artes las responsables del ocaso de moral, de la inocencia y de la pérdida del desarrollo en ser humano.

Para Castañares, Aristóteles y Platón fueron lo que más aportaron al estudio de la semiótica; Platón registra el caudal lexical y la exactitud conceptual, que han sido institucionalizados cronológicamente y cuyos fundamentos se hallan en los *Poemas Homéricos*; Aristóteles por sus explícitas deliberaciones sobre el funcionamiento de los símbolos y el preámbulo de la contrariedad semiótica en el contexto de lo novedoso. Sus concepciones sobre la teoría del signo lingüístico, la teoría del signo indicial y la teoría del signo en la poética (géneros del discurso y la metáfora) son modelos utilizados en la actualidad por críticos de arte para analizar obras consideradas confusas. De ahí que, puede decirse que sí hay coincidencia en términos de aportaciones entre el filósofo griego y los tres artistas objeto de este estudio; pues tanto en el cubismo, en las greguerías como en el realismo de Amelia se hace visible una creatividad que queda como registro histórico para las generaciones. Aunque Aristóteles

²² **Jean-Jacques Rousseau**, fue un crítico de las costumbres, modos de enseñanzas y forma de vivir de la sociedad suiza. En franca contrariedad con los modelos de arte y ciencia, elaboró su famoso *Discurso sobre las Ciencia y las Artes*, donde defendió que, lejos de purificar los hábitos de la sociedad, las artes y las ciencias entorpecían y desvirtuaban las buenas costumbres: “*Mientras el gobierno y las leyes proveen lo necesario para el bienestar y la seguridad de los hombres, las letras y las artes, menos despóticas y quizás más poderosas, extienden guirnaldas de flores sobre las cadenas que los atan, anulan en los hombres el sentimiento de libertad original, para el que parecían haber nacido, y les hacen amar su esclavitud y les convierten en lo que se suele llamar pueblos civilizados. La necesidad creó los tronos; las ciencias y las artes los han fortalecido*”. Fragmento del ensayo que presentó Rousseau a la Academia de Ciencias, Artes, y Bellas Artes de Dijon, para el concurso en que se ofrecía un premio para el mejor trabajo que vinculara el desarrollo de las ciencias y las artes con la moral.

abordó la semiótica desde una perspectiva lingüística, cabe destacar que estos aportes son la esencia del estudio de los símbolos. En adición a lo anterior, cabe destacar que el estudio de la semiótica contemporánea tiene líneas convergentes con la lingüística postmoderna. De ahí que, los teóricos en esta cuestión coinciden en el análisis de los elementos lingüísticos del discurso para desentrañar la estructura simbólica y desvelar el campo semiótico que pueda tener su retórica. Dos grandes lingüistas son considerados los hacedores de la semiótica contemporánea: Yuri Lotman y Ferdinand Saussure, el primero esboza la semiótica desde la modificación cultural, donde símbolos y signos son estudiados a partir de la sociología y el comportamiento de las personas frente a los acontecimientos que les afectan, encerrando dentro una semiósfera; dentro de un entorno más pedagógico que científico que abarcan los elementos de la identidad cultural y los conflictos sociales que lo involucran. Saussure analiza y propone una nueva retórica y la arbitrariedad de los signos lingüísticos.

Los signos y símbolos en las obras de Gris, Amalia y Ramón también encuentran contrariedades y similitudes en relación con la filosofía Epicúrea. Hubo placer y goce en las tertulias de Ramón, más, como él testifica en *Automoribundia (1888–1948)*, hizo grandes amistades en sus recorridos por Europa y América, en donde el sexo furtivo formó parte de su *modus vivendi*. El Jardín fundado por Epicuro de Samos (en competencia con la Academia de Platón y en rechazo a su filosofía) puede compararse con el Torreón de Velázquez de Ramón, desde donde buscaba la felicidad a través del aislamiento para reflexionar en soledad, contemplando la naturaleza del Parque del retiro, sus objetos inanimados.... En cuanto a Amalia y Juan Gris, ellos también fueron adeptos (tal vez sin saberlo) de otra doctrina Epicúrea, la *Ataraxia*; de acuerdo con esta doctrina, la práctica de la restricción de las pasiones para vencer los temores lleva a la concentración, y tanto Amalia como Gris disminuyeron sus deseos materiales mientras idealizaban sus técnicas, pero intensificaron el

equilibrio mental y se fortalecieron en el aislamiento hasta apaciguar las adversidades que los llevó a construir su estilo.

La filosofía incorporada por los Helenistas sobre la lógica, la física y la ética, experimentó cambios conceptuales por los filósofos Epicúreos, ellos otorgan un nuevo punto de vista al conocimiento basado en lo epistemológico para llegar a la verdad mediante la reflexión desde la cronología de los hechos. La deducción sémica de los epicúreos es abordada desde la práctica reflexiva hasta el discernimiento absolutista, en oposición a la dialéctica y la retórica sobre la reflexión de los signos de los seguidores de Aristóteles. Aunque, posteriormente los Epicúreos reaccionarían ante estas tendencias y acogerían —en parte— la reflexión racional sobre los signos, aportando más a la semiótica con la inferencia sémica; un reordenamiento de la retórica en torno a los símbolos y su significado [...].

El análisis hecho por Castañares en el que relaciona la filosofía Helenista con las doctrinas Epicúreas concluye en que en ambos lenguajes, los signos nacen de la realidad misma; descartando cualquier intervención extraterrenal que tenga que ver con su creación y que la evolución del lenguaje dependería de los factores tiempo-espacio y el entorno en que las civilizaciones evolucionaron de acuerdo con sus necesidades —aunque Castañares pone en dudas sus propias conclusiones—. Si transfiriéramos estas concepciones al lenguaje sémico en las obras de Juan Gris, Amalia y Ramón, surgirían las mismas similitudes y, saldrían a relucir incertidumbres: los tres artistas evolucionaron el arte —influenciados por otros artistas— sin la intervención de ningún ente divino, en base a sus experiencias formativas y, por la necesidad y la exigencia social de presentar lo novedoso. Tal vez por su rebeldía interior y para desvincularse del arte convencional. ¿Por qué siendo ellos formados en academias de arte y cultura percibieron un mundo diferente? Más adelante responderemos a esta interrogante [...].

Otra doctrina filosófica analizada por Castañares en la *Historia del pensamiento semiótico I*, está basada en la reorientación que le dieron los Estoicos a la semiótica desde sus orígenes, que analizada y relacionada con los signos del arte de Gris, Amalia y Ramón encuentra la doble vertiente de similitudes y divergencias.

La filosofía de Zenón de Citio (333-262 a. C.) instauró en sus discípulos el dogma de lograr el bienestar y el conocimiento al margen de los bienes materiales, una ideología que no fue tan fácil de llevar a la práctica por los conflictos sociales y bélicos que imperaban en aquellos tiempos; no obstante, logró cautivar una gama de pensadores que difundieron su doctrina en Atenas y posteriormente en el imperio romano. Cleantes de Aso y Crisipo de Solos (los más fieles seguidores de Zenón), administraron y expandieron esta doctrina, cuyo principal objetivo²³ fue la comprensión a través de la dialéctica, establecida en sus escritos: *De la vida conforme a la naturaleza, de los universales, argumentos dialécticos y de las pasiones*. Si trasladáramos o comparamos las profundidades del estoicismo de Zenón con la vida y obras de nuestros tres artistas; la dialéctica, retórica y semiótica con que los estoicos visualizaban la vida; su realidad y los procesos evolutivos sociales para alcanzar el bienestar, sobrepasaban las expectativas de los hacedores del arte expuesto, y estaríamos frente a tres artistas que, a pesar de las vicisitudes, alcanzaron el bienestar a través del sacrificio, consagrados al conocimiento al margen de los bienes materiales; especialmente en Juan Gris. La persistencia con que estos tres creativos forjaron, evolucionaron y presentaron sus realizaciones creó desde entonces, un arquetipo, tanto en la identidad cultural española, como en los seguidores individuales. Juan Gris tuvo una vida artística relativamente corta; sus obras encierran una retórica prófuga de signos arbitrarios, como si anhelara retorcer su realidad y

²³ A pesar de las vicisitudes que marcaron su niñez y adolescencia, Amalia tuvo opiniones similares con filosofía de Cleantes y Crisipo, y su estilo de vida se enmarcó en estos objetivos. Así lo afirmó en una entrevista en el periódico ABC: https://www.abc.es/hemeroteca/historico-08-04-2004/abc/Cultura/amalia-avia-de-puertas-adentro_962868078564.html

acomodarla a sus creencias –*pinturas desde las ventanas*–; haciendo un guiño perspicaz al contexto imaginario para dar respuestas ambiguas al espectador. Gris esbozó en el lienzo su entusiasmo, su erotismo recóndito; presentando un colorido radical en figuras carentes de uniformidad que insinúan disconformidad. Una especie de lírica amarga que causa confusión en el espectador. Las propuestas de Gris están cargadas de un lenguaje obtuso, pero conectado con sus sentimientos, aunque distante de la dialéctica propuesta por los Estoicos. Ramón reordenó sus ideas hasta llegar a conclusiones de la dialéctica humorística y, aunque no era caricaturista de profesión, con su escritura perspicaz trasladó sus pensamientos al dibujo y bosquejó con sencilla fluidez lo que quería transmitir. Un hacedor de conceptos que conectó sus reflexiones con el signo figurativo sin necesidad de detallar la ilustración. Transmitió con sencillez todo lo que sus neuronas le ordenaron; inventor de un concepto que encierra sus creaciones: Greguerías, textos surrealistas-dadaístas en los que no encajan significantes postmodernistas y que ningún artista consiguió pintar, dibujar o ilustrar lo que querían sus caprichos. Un lenguaje simple y complicado a la vez, con signos cargados de alegorías resbaladizas y ocurrentes; sencillas y enmarañadas a la vez. Zenón concibió la filosofía Estoica y, aunque ante los ojos de filósofos actuales parezca irracional, Ramón es el creador de una filosofía cosmopolita: *El Ramonismo*. Las ideologías, dogmas y conceptos de los Estoicos son trascendentales: más allá de la materia, el tiempo y el cosmos, basada en la contemplación de los procesos sociales para luego reflexionar y llegar a conclusiones intangibles; más, los protagonistas de los personajes y textos de Ramón son sujetos y entes comunes, aunque en algunos casos, épicos.

De acuerdo con su propio testimonio, Amalia fue marcada por la devastación de los conflictos bélicos y sus posteriores secuelas de horror, contención, miseria, hambruna... Ninguna doctrina eclesiástica-política pudo libelarla de las vivencias lúgubres de su niñez; no obstante, estaba apasionada con el dibujo y, aunque su madre alardeaba de sus dotes, nunca la

percibieron como una artista. Aprovechó el ocio de la infancia para auto iniciarse en el arte, un proceso que se educó desde el aislamiento. Su padre fue asesinado en la guerra civil, mientras ella presenciaba la agonía de la enfermedad de su hermano. Todas estas vivencias dejaron huellas indelebles en su espíritu, pero aprovechó sus vivencias para fortalecer sus dotes artísticas y liberar su creatividad. Una infancia en cautiverio que logró rebasar con el arte y el amor a su familia que, aunque estuvieron afines con la dictadura, Amalia supo comprenderlo y salió del cerco para dedicarse a la pintura. A los veintitrés años ya había incorporado la pintura como parte de su vida. Se casó con Lucio Muñoz e hizo una pausa, pero posteriormente se consagró en el oficio de pintar, igual que como lo hiciera Ramón en el oficio de escribir y en el hábito de la lectura. Amalia reflejó en sus pinturas una filosofía de vida contraria a su formación inicial. Su pincel quedó estigmatizado por los símbolos de los conflictos sociales, la confusión y la autocrítica a su entorno. Un arte furtivo que traspasa los planos convencionales del arte moderno y que la sitúa del lado opuesto de los conceptos filosóficos de los Estoicos que veían la vida desde una perspectiva reflexiva más profunda y suntuosa.

En muchos casos, los filósofos y sabios romanos utilizaban la adivinación para dar respuestas cuando no las encontraban en las ciencias. Las historias de su pasado y de su futuro eran narradas por las conjeturas de los videntes, de hecho, la creación de Roma se fundamentaba²⁴ en fenómenos míticos extraídos de la adivinación de los seudocientíficos. Si comparáramos esta ficción con la historia narrada y defendida por el cristianismo católico; su testimonio

²⁴ Según la leyenda, el troyano Ascanio levantó la ciudad de Alba Longa sobre el río Tíber, donde reinaron sus descendiente Numitor y Amulio; a quien derrocó y obligó a su hija Rea Silvia a ser sacerdotisa de Vesta para que se mantuviera virgen y no pudiera procrear; pero ésta fue poseída por el dios Marte con el que engendró a Rómulo y Remo. Los mellizos fueron lanzados al Tíber (muy parecido a la historia de Moisés) en un cesto. Y es aquí donde aparece la loba Luperca que los llevó al Monte Palatino y los amamantó. Y dice la historia que los mellizos fueron rescatados por un pastor y criados por su mujer. Crecieron y erigieron un altar donde habían sido amamantados por la loba, y allí se levantó Roma alrededor del 753-74 a.C. Pero otras leyendas como la griega atribuyen el origen de Roma al príncipe troyano Eneas, de quien decían que era ascendiente de Rómulo y Remo; una historia creada por los historiadores griegos para acreditarse como los padres de esa cultura.

dejado en el arte religioso y su perfección celestial inspirada por dios, estaríamos frente a un símil de acontecimientos solo creíbles por los fieles del clero católico. No obstante, y aunque en el caso del cubismo hay mitos y rasgos que lo vinculan a las tradiciones del sincretismo africano; la historia de este arte de vanguardia se recreó con hechos tangibles y contratables con la historia reciente. Los adivinos romanos hacían recreación mental y le llamaban ciencia; reflexionaban y conjeturaban sobre lo que pudo haber pasado o, de lo que acontecería, para llegar a conclusiones especulativas. Las deducciones sobre el futuro del imperio eran aceptadas por los gobernantes —siempre y cuando fueran de su conveniencia— y eran incorporadas al sistema político social. ¿Cómo lograban convencerse y convencer a los demás con la seudociencia? Es posible que aprovecharan la ignorancia de la gente para inculcarles sus conclusiones o, por edictos que no se atrevían a cuestionar. Los griegos eran más cautos a la hora de llegar a conclusiones a través de la semiótica adivinatoria; para ellos eran prácticas menos cotidianas, aplicables solo a los cultos religiosos. Contrario a los romanos, controlaban la adivinación de la gente común para que estas prácticas no se proliferaran. Aunque en las culturas antiguas podemos encontrar los primeros laboratorios sobre la semiótica y esas deducciones son embriones referenciales de la semiótica moderna, a cualquier conclusión que se pueda llegar fuera del testimonio visual documentado y razonado con la colectividad, no se ajustaría a respuestas acercadas a la realidad. De ahí que, en el caso de los artistas objeto de este estudio, habría que escudriñar sus interioridades personales, su formación y mundologías profesionales; meterse dentro de sus realizaciones para poder inferir en la dialéctica de su lenguaje artístico para desentrañar la semántica de sus expresiones, el campo visual y estructura conceptual de sus obras; además, buscar las opiniones de los eruditos y consagrados en las obras de estos artistas. Hay documentos (*De Puertas Adentro*, entrevistas en periódicos españoles y el testimonio de sus hijos) que demuestran que Amelia empotró símbolos de nostalgia en sus obras; donde narró las

vivencias que la llevaron a estampar esos símbolos en la pintura como testimonio de su vida en las calles de Madrid, en Santa Cruz de la Zarza, en otras ciudades españolas y en otros países. Con relación a Juan Gris, nos planteamos varias interrogantes para intentar acercarnos a los signos en su arte: ¿Cómo llegar a conclusiones objetivas que descifren los símbolos en el cubismo de Juan Gris? ¿Cómo encontrar respuestas lógicas sobre la semántica de su Cubismo Sintético-Analítico? Las respuestas podrían estar en los libros, en los talleres donde se formó, en los restaurantes y bares donde buscó recreación, en algún familiar o institución que colecciona sus obras; pero además de escudriñar en estos asuntos, habría que contemplar sus obras y conciliar el razonamiento individual con las deducciones colectivas de los expertos y del público que visita los museos donde se exhiben sus obras; y la biografía sobre Gris (de Daniel Henry Kahnweiler), es un testimonio a tomar en cuenta. Ramón también dejó material audiovisual testificando el porqué de su estilo artístico, del porqué de sus metáforas gráficas-visuales; sin embargo, también habría que leerse y contemplar sus producciones para descubrir cuál fue su verdadera motivación inicial para la creación del *Ramonismo*.

W. Castañares: Historia del pensamiento semiótico II. La Edad Media

Luego de milenios aferrados a las interpretaciones filosóficas e imposiciones de los griegos, los romanos y de otras civilizaciones ancestrales, en cuanto a los símbolos religiosos, militares y artísticos; los herederos y evolucionistas de la semiótica ancestral asumieron la transformación o evolución de estas creencias emparentadas con los cánones de la Dialéctica, la Hermenéutica, el Estoicismo y la Escolástica (conocimiento deductivo, aprensivo; estimulado a fuego y sangre por los colonizadores ideológicos), entre otras doctrinas.

¿Mereció la pena? Si hiciéramos una retrospectiva y abordáramos las líneas del tiempo para anclar en los textos de Platón, Aristóteles, Zenón, Séneca y Agustín de Hipona, entre otros; estaríamos frente a un océano de sabiduría que forjó las bases para que este recorrido hiciera una pausa reflexiva en la Edad Media y, para dar continuidad, enmendar y proponer un idealismo pragmático más apegado a realidades demostrativas. Por consiguiente, la semiótica como ciencia comenzó a dejar ver su lado más social en la descodificación de los signos y se apartó más de las religiones, mitos y la adivinación, cuando los nuevos letrados, científicos, artistas; los propios religiosos y filósofos de la edad media irrumpieron en el conocimiento antiguo. Mientras las embebidas de los conflictos bélicos, las disputas ideológicas y las pugnas territoriales sumergían a Europa en el caos; las ciencias también fueron manchadas con sangre, pero no se retrajeron de sus propósitos básicos. La nueva era dio pasos certeros para que el pensamiento progresista empezara a salir de las abadías logísticas —aun con antecedentes como los de Galileo Galilei y Jean d’Arc—. Aunque la rebelión ideológica liberal seguía en cautiverio, las sociedades excluidas se atrincheraron en sus deseos por crear sus propios proyectos al margen del oficialismo y se reagruparon espontáneamente; escalaron las barreras del seudoaltruismo gubernamental —con lo planteado por Jean Jacques Rousseau en su *Discurso sobre las ciencias y las artes*—. Las bellas artes revolucionan y se desplazan hacia la Ilustración y el Neoclasicismo; priorizando los sentimientos intrínsecos del humanismo social a través el Romanticismo²⁵, hoy en día base de la literatura moderna.

Las realizaciones de una gama de artistas plásticos, arquitectos, artesanos y escritores, fueron notorias por su cualificación; destacándose artistas como: Donato di Niccolò (Donatello), Jean Fouquet, Michelangelo Buonarroti, Filippo Brunelleschi, Raffaello Sanzio de Urbino,

²⁵ El especialista en literatura hispánica **Russell P. Sebold**, afirma que: "*El romanticismo tiene una influencia enorme en la literatura del siglo XXI*". Tomado de la entrevista en el periódico la información: <https://www.diarioinformacion.com/universitarios/2011/04/25/romanticismo-influencia-enorme-literatura-siglo-xxi/1115573.html>

Leonardo di Ser Piero, Tommaso di Giovanni Masaccio, Jacopo Carucci (Pontormo) Jacopo Carucci, Alessandro di Mariano (Botticelli) y Tiziano o Titian, entre otros. A pesar de que los símbolos renacentistas en la pintura muestran la naturaleza sublime y la perfección anatómica, puede que la parte oscura no se desvele a simple impresión. ¿Hay encubrimiento conceptual en el arte renacentista? Es predecible que sí, si partimos de las inferencias que el dogma *Agustinianos* enquistó en el arte religioso. Sagrarios de adoración que trasladaban a los fieles hasta la presencia de sus dioses, pinturas y esculturas que recrearon y recrean escenarios de batallas haciendo alardes del poderío de los fuertes frente a los débiles, escenarios épicos; todos estos relatos narrados por los que tenían la primacía religiosa-política y por los que ganaban las guerras. La estructura semiótica de muchas de las pinturas del romanticismo está cargada de alegorías que aluden a la consagración y a la adoración, provocando éxtasis y abducción a los devotos. Una tendencia destacada por la excelsa perfección de la anatomía (humana-animal), excluyendo lo que se creía anómalo; inversamente a las malformaciones físicas y psicológicas que afectaban a la gente común de aquellos tiempos —una connotada diferenciación con las realizaciones de algunos movimientos de vanguardia que desconfiguran la anatomía, como: el muralismo, el dadaísmo, el surrealismo, futurismo, expresionismo, fauvismo, cubismo, ultraísmo, estridentismo y el arieldentismo²⁶—. ¿Qué lleva a un egresado de la academia a deformar la

²⁶ El Arieldentismo se instauró bajo los fundamentos del humanismo individualista como creador del significado y la esencia de la vida. Se instituyó en la literatura y la filosofía a partir del Siglo XX con los filósofos Miguel de Unamuno, Sören Kierkegaard y Friedrich Nietzsche. Sus fundamentos generales se basan en la negación de fuerzas trascendentales como entidades creadoras; lo que les otorga el libre albedrío a los individuos, atribuyéndoles la responsabilidad de sus hechos, sin ninguna intervención de poderes ultraterrenos que puedan incidir en las tomas de decisiones. Esto les atribuye a los humanos la creación de su propia ética con responsabilidad exclusiva e individual; lo que convierte esta filosofía en un nihilismo fundamental. **Otros**, lo ubican hacia el 1921 en la Ciudad de México, tras el lanzamiento del manifiesto *Actual N° 1* por el poeta Manuel Maples Arce. A él se sumaron Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Germán Cueto, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Luis Quintanilla y Leopoldo Méndez, quienes constituirían el grupo estridentista, propiamente dicho. Además, hay un grupo de artistas que estuvieron ligados en diversas circunstancias al movimiento y que pueden considerarse, en distintos grados, estridentistas: Jean Charlot, Tina Modotti, Gastón Dinner, Armando Zegrí, Humberto Rivas Panedas, Luis Ordaz Rocha, Xavier Icaza, Diego Rivera, Silvestre y Fermín Revueltas. En 1925, los principales estridentistas se establecen en Xalapa (que será rebautizada y proyectada en sus obras como *Estridentópolis*). Fuente: <http://el-arte-de-crear-arte.blogspot.com/2015/10/estridentismo-y-arieldentismo.html>

anatomía? ¿La inmediatez? ¿La seducción por llevar la contrariedad? Puede que sea porque el minimalismo en las artes plásticas se ha alzado con la fama y la fortuna en el mercado internacional del arte. Los renacentistas dieron mucha importancia a los tonos de la luminosidad, a la aplicación y la distribución cromática y a la perspectiva. Para muchos realizadores de arte contemporáneo la desarmonía y los altos contrastes son el canon a seguir, combinar los tonos cromáticos no es importante y los planos pueden competir entre sí. Y así, las reglas del diseño arquitectónico romántico estuvieron en consonancia con la simetría perfecta que agregó detalles de decorados sublimes. Un claro mensaje como antítesis a la ornamentación fueron las propuestas de Walter Gropius, Ludwig Mies, Charles-Édouard Jeanneret, Frank Lloyd Wright. En el Renacimiento, las técnicas y temas eran realizados en consonancia con lo perpetuo, mayormente se pintaba con óleo u otra pintura duradera sobre un soporte bien preparado. Y, asimismo, por la férrea consagración de sus realizadores, los símbolos de este movimiento rememoran las enseñanzas de la escuela platónica y las doctrinas agustinianas. El razonamiento filosófico de los antiguos griegos marcó el principio para desvelar los laberintos de la ciencia a través de la contemplación, las reflexiones y las conjeturas que hoy continúan siendo el modelo a seguir en centros de estudios de todos los niveles. Sus contribuciones siguen siendo fenómenos de notable aceptación entre eruditos contemporáneos, pensadores modernos y hasta en nihilistas radicales. Los planificadores, desarrolladores y evaluadores de proyectos sociales buscan siempre el punto de inflexión entre la ciencia y la filosofía para garantizar el éxito de sus acciones. A pesar de la consagración fundamental con que los letrados mesiánicos asumieron y asimilaron sus propios dogmas, experimentos y, es prueba irrevocable el hecho de que sus propuestas siguen en evolución.

Abordada desde el contexto científico, la filosofía es ideal para la interpretación sgnica; no obstante, si la configuramos para abordar los símbolos desde una perspectiva antropológica-

sicosocial, habría que tomar más en cuenta la argumentación pragmática que la dialéctica. Dada la hegemonía y el hermetismo con que Platón, Aristóteles, Zenón, Agustín y Éfeso, entre otros filósofos concibieron la ciencia, el arte y la religión; sumado al carácter de subjetividad de sus conclusiones en cuanto a la interpretación de los fenómenos físicos-naturales, el significado de los símbolos gráficos y la hermenéutica de sus propios edictos; y tomando en cuenta que, la falta de oportunidades sociales para la gente común —incluyendo el veto moral a los que contradecían el conocimiento impuesto—, cabría decir que a pesar de la consagración al conocimiento, el éxito pudo haber estado apoyado en la ignorancia de la mayoría de las personas de aquel entonces. Sólo los hijos de los nobles tenían acceso a la ciencia, las bellas artes y la arquitectura; por lo que el conocimiento se quedaba entre ellos y, todo tenía el significado que el poder dominante le otorgaba. Hoy en día la accesibilidad al conocimiento es casi global y, aunque los creadores de conocimiento intenten bloquear la verdad de los hechos, la sociedad puede rebatirlos, enmendarlos o proponer su propio juicio.

La semiótica en el arte de la Edad Media es el punto de referencia que Castañares aborda para comparar la evolución de esta disciplina científica con el razonamiento de los eruditos antiguos, por haber influenciado el arte contemporáneo. Y, asimismo, las concepciones clásicas que formaron a Juan Gris, Amalia Avia y Ramón Gómez de la Serna, fueron la escancia academicista que instituyeron sus creaciones vanguardistas, aun siendo eclipsadas por sus mundos interiores etéreos. Aunque existen contradicciones de fondo entre las teorías semióticas de Aristóteles —filosofía, retórica y lógica— y los fundamentos básicos de la teología de Agustín de Hipona; ambos pensadores son conexos de la semiótica moderna. Aristóteles marcó un hito trascendental en cuando a las deducciones dialíticas del conocimiento deductivo a través de profundas reflexiones hasta conseguir un razonamiento que hoy es arquetipo de otras doctrinas. Agustín abarca todas las concepciones del cristianismo, ajustado a través del abandono de la vida terrenal, coordinada entre la fe y la

razón, dando preferencia a la conciencia. No obstante, aunque el conocimiento de la Edad Media se nutre con los tratados y escritos dejados por los griegos sobre lingüística, razón y argumentación; ellos acrecentaron sus conocimientos dejando que otras corrientes de pensamiento se desarrollaran —como en las bellas artes—. Esto obligó a la semiapertura de las academias y la inclusión de segmentos sociales populares que no tenían acceso al conocimiento. Una de las principales dificultades que afrontó la Edad Media para desarrollarse en el saber, fue el hecho de que, de acuerdo con Castañares, las personas se mantenían consagradas a lecturas de textos antiguos traducidos desde varios idiomas y dialectos; añadiéndole las múltiples interpretaciones desde lenguas muertas: Jónico, griego antiguo, arameo y hebreo antiguo. Cada traductor interpretaba a partir de sus conocimientos pseudocientíficos hasta llegar a deducciones indemostrables, pero incuestionables por la gente común; y todo esto hacía que la semiótica del lenguaje se desvirtuara o cambiara radicalmente. Ejemplos de casos como estos son las múltiples traducciones que ha experimentado el nuevo testamento de la biblia Judea Cristina; pues, además de que ninguno de los evangelistas y muchos de los apóstoles no conocieron a Jesús, sus narrativas están llenas de contrariedades y ambigüedades para narrar con tanta exactitud la vida del Nazareno. Algunos textos del antiguo testamento no se le adjudican a nadie en particular, y otros fueron excluidos del conjunto de libros, razón por la cual la biblia ha sido cuestionada por científicos de todas las áreas del conocimiento. Hay grandes divergencias entre teólogos y eruditos de las llamadas escrituras sagradas del cristianismo, pues las fuentes son inexactas, ambiguas y carentes de demostración; cuestión solo creíble por la fe de sus feligreses, y dependiendo del contexto geocultural.

Los escritos sobre razonamiento y lógica, como *El Órganon de Aristóteles* (Castañares. *Historia del pensamiento semiótico II, la Edad Media*, 2018: 17), fueron compilaciones y traducciones hechas por seguidores anacrónicos a las fechas de su redacción, y estos pudieron

haber compilado solo la conveniencia, confundirse en las traducciones o, simplemente haberse inventado otros hechos. Otro ejemplo es el conjunto de obras que conforman el *Corpus Areopagiticum*, atribuido al teólogo bizantino *Pseudo Dionisio* (citado por Castañares, La Edad Media 2018: 19), pero a la fecha no se sabe quién fue su verdadero autor, además de que tiene grandes contradicciones en su contenido. Pseudo Dionisio afirma haber conocido a Jesús, y siendo Dionisio un supuesto discípulo de Saulo de Tarso, quien ya había muerto, no le fue posible haber conocido a Jesús; a menos que lo dijera en lenguaje figurado, pues Saulo no conoció a Jesús.

El conjunto simbólico enunciado por la teología eclesiástica está conformado por una dialéctica confusa que, desde el punto de vista de la semiótica objetiva, resulta irracional; por consiguiente, la suntuosidad hiperrealista, mágica, sublime y esotérica del arte de la edad media encarna significantes similares que la filosofía y la teología antigua.

A medida que la juventud europea iba abriéndose paso entre la cotidianidad, la rancia filosofía teológica y dialéctica conservadora, surge el deseo del aprendizaje a espaldas de las imposiciones, cuando comienzan a desplazarse a otras ciudades en busca de oportunidades. Las academias se abren, a media puerta, para atraer talentos sin descubrir.

En referencia a manuscritos antiguos como modelos de enseñanza, Castañares expone que: *Los manuscritos de las traducciones de los Textos Aristóteles, de Porfirio, incluso de las obras del propio Boecio, empezaron a circular por las Escuelas Monacales y, consecuentemente, va haciéndose cada vez más común* (Hist. P. S. II: 69). Estos manuscritos se desempolvieron, regresaron a los tramos de las bibliotecas y llamaron la atención de los lectores. Es deducible saber el porqué de esta apertura; las ideologías se iban diluyendo y algo había que hacer. El renacimiento instauró una nueva era de conocimiento y las bellas artes lo hicieron con una conceptualización equilibrada; y así también reaccionaron los

vanguardistas españoles exiliados ante la imposibilidad de exponer sus trabajos en su país. En la actualidad, el arte contemporáneo está en su mayor auge; puede decirse que hay proliferación de realizadores con falta de oportunidades y espacios para realizar y exponer sus trabajos. El talento sin descubrir supera con creces a los famosos, pues en todas las facultades de bellas artes españolas hay masificación de estudiantes y la lista de espera para matricularse es mucho mayor que los inscritos. Pero Madrid cuenta con espacios como: Matadero Madrid, C. Centro Cibeles, Conde Duque, La tabacalera Casa de Vacas y aproximadamente una sala de exposición por cada distrito de la metrópolis. Y con más de cien galerías privadas. Además, fundaciones y universidades con grandes espacios en los que dan prioridad a las exhibiciones de arte contemporáneo. En general, la trascendencia del renacer de las artes en la Edad Media fue por las afrentas de la juventud liberal en contra de la dialéctica y a la lógica tradicional, que se convirtieron en reclamaciones al estatus quo; la gente común aprovechó las controversias entre los ilustrados, y despertaron con entusiasmo. Estos acontecimientos provocaron reacciones en cadenas de la juventud medieval. Casos particulares que realzaron el sentir social fueron las publicaciones de Pedro Abelardo: *Glosulae literales*, *la Dialéctica*, *Lógica ingredientibus*, *la isagoge* y *el Tratatatus de intellectibus*. (Citado por Castañares como el hacedor de un modo de vida del pensamiento de la lógica y la dialéctica).

Muchas pinturas renacentistas como, por ejemplo, las de Sandro Botticelli, podrían entrañar matices ideológicos y su estructura semiótica puede encerrar dogmas esotéricos que a simple impresión pasan a ser obras suntuosas con niveles estéticos superiores a una pintura de Amalia Avia; pero para descodificar los símbolos de ambas piezas habría que investigar a profundidad en sus vidas. La desventaja en la pieza de Botticelli sería que los únicos registros sobre él son los escritos por personas que posiblemente no le conocieron, el análisis

semiótico a sus trabajos se basa en deducciones, reflexiones, conjeturas y adivinanzas; tal y como lo hacían los filósofos de la antigua Grecia; no obstante, las inferencias hechas a las obras de Amalia se basan en el testimonio dejado por ella de sus vivencias. Hay grandes diferencias en la formación profesional, cultural e intelectual de ambos artistas. El trabajo de Amalia podría tratarse de un compromiso social, de una deuda saldada o, de un retrato a la realidad percibida al margen de la realidad exterior. El estilo de vida de Botticelli estuvo vinculado al catolicismo y todos los placeres y beneficios que les ofrecían por su buen pincel, fue un aventajado social con ocio de sobra para desarrollar y configurar lo que la jerarquía católica quería.

Refiriéndose a estas cuestiones relacionadas con el significado de las cosas, Castañares lo enuncia así:

Si tenemos en cuenta esta perspectiva, resulta comprensible que no se ocupe de las cosas en cuanto puedan significar sino en cuanto son significadas. De hecho, este es el problema que hay que explicar: los signos significan o intellectus (significatio de intellectibus) o cosas (significativo de rebus), bien entendido estas últimas son significadas gracias a la mediación del intellectus. (2018: 80)

Los ilustrados de la Edad Media refrendaron las antiguas teorías filosóficas como forma de enriquecer y ampliar el conocimiento, una especie de paráfrasis ideológica que los condujo a grandes discusiones y refutaciones sobre las filosofías de la antigua Grecia. Reabrieron las traducciones de los antiguos manuales y se encaminaron a crear teorías símiles para erigir nuevas tendencias de conocimiento. Aunque en principio se les calificó de sofistas a los portadores del conocimiento, Aristóteles cambió su calificativo para invalidar sus aportes. No obstante, y posterior a esta cuestión, una nueva ideología comenzó a referenciar a los sabios medievales y que, de acuerdo con Castañares, fue Adam Balshal con su obra *Ars Disserendi*

quien abordó los tópicos del conocimiento y la práctica sobre el arte de la discusión, designada como *Falacia*; que hace referencia a las teorías de la univocidad, la equivocidad y a los signos de expresión que parecen válidos, pero no lo son.

Aunque la transición entre la Edad Media y la época actual estuvo acorralada por grandes diatribas sociales, también fue una etapa de cambios trascendentales para la ciencia y el arte. No solo Europa experimentó estos cambios, otras culturas ya habían renacido y afianzado su arte. Si hablamos de pintura medieval también debemos incluir la riqueza de arte, el conocimiento y la cultura de la China; sus decorados en jade, sus estampados en finas telas y con el acabado en bronce crearon objetos-arte y utilidades que hoy en día son referentes de suntuosidad en todo el mundo. En lo referente a la multiplicidad signica en las formas y los símbolos del lenguaje japonés, Roland Barthes denominó esta cultura como el *Imperio de los Signos*. Los nipones se consagraron a las artes y a la religión apartados de la sociedad desde los monasterios. En el Japón de la Edad Media se desarrollaron tres períodos a partir del siglo XIV: el *Muromachi*, caracterizado por el despliegue monocromático de la tinta; el período *Azuchi-Momoyama*, distinguido por el colorido y el uso de metales preciosos; el *Período Edo*, con un estilo de arte más profesional, pues era enseñado desde las escuelas.

Tomando en cuenta que los rasgos simbólico en el arte medieval fueron influenciados por las filosofías de la Grecia antigua y otras culturas, y que de alguna manera el renacimiento es producto del apego —por convicción o conveniencia— de sus exponentes a los dogmas Agustinianos, cabría decir que, si trazáramos una línea suspensiva entre el arte griego antiguo, el arte de la edad media y el arte contemporáneo producido por Amalia Avia, Juan gris y Ramón G. de la Serna; los puntos se unirían a través los símbolos egocéntricos.

Las pugnas ideológicas por el dominio del conocimiento llegaron a las academias de la edad media (siglo XII, Paris) cuando teólogos y filósofos abanderados de la ideología teológica

grecolatina clásica se disputaban el control de la enseñanza. Franciscanos y Dominicos llevaron esas disputas hasta el populismo, por lo que una tercera vía tuvo que intervenir para evitar el colapso de la cátedra del cristianismo.

En la actualidad, las tendencias políticas, ideologías y filosóficas se ven afectadas por diatribas que dificultan la homogeneidad de la enseñanza; siendo el estudiante el más afectado. En muchas academias hay profesores cristianos que pretenden parafrasear los métodos de Agustín de Hipona, intentando forzar un aprendizaje basado en su moral; hay profesores ateos que denotan o se burlan de los símbolos escolásticos, de la literatura bíblica²⁷ y de los dogmas religiosos; también hay instructores en las escuelas de creyentes en lo esotérico que pretenden inculcar al estudiante el simbolismo obscuro de sus creencias. A pesar de las divergencias ideológicas, como las de la Edad Media, los aprendices actuales intentan sacar lo mejor de cada concepción. ¿Podría haber una tercera vía? La libertad de cátedra en la enseñanza es una conquista sin precedentes, pero podría no garantizar la heterogeneidad en el aprendizaje; no obstante, siempre y cuando las divergencias se planteen mediante discusiones pertinentes podrán enriquecer el conocimiento. Una alternativa sería el método laico o la filosofía nihilista, para así evitar que el aprendiz sea impactado por el fuego cruzado de las ideologías. Otra posible solución para las divergencias ideológicas en las escuelas sería enfocar el aprendizaje desde una perspectiva científica, abordar la enseñanza tomando en cuenta las necesidades y valores sociales; respetando cada punto de vista sin apartar las virtudes de la anarquía. Esta situación también es recurrente en las escuelas de arte, donde cada profesor aplica su método de enseñanza e impulsa su tendencia preferida; aunque, casi siempre sus orientaciones en la aplicación de las técnicas están apegadas al

²⁷ Además de la Biblia Judea Cristiana, existen otras biblias ligadas a lo exotérico como, por ejemplo, la que editó el satanista Anton Szandor LaVey: https://www.templemexico.org.mx/La_Biblia_Satanica_Spanish.pdf. El Corán, El Libro Sagrado de los Antiguos Egipcios; Upanishads, El Puranas, El Ramayana, El Mahabharata, El Bhagavad Gita, El Canon Pali, entre otros.

método básico del arte clásico, que son las mismas enseñanzas con que fueron formados los tres artistas de esta investigación. Un ejemplo para tomar en cuenta en este contexto fue el enfoque de adoptó Alberto Magno (citado por Castañares como uno de los más notables teólogos y teóricos de la lógica del siglo XII: 192-193) quien, a pesar de ser un erudito teólogo, un científico y un humanista destacado; asimiló dos filosofías equidistantes: la Aristotélica y la Agustiniana, en las que escudriñó y reflexionó sobre el simbolismo lógico hasta conectar con ambas y sacar lo mejor de cada una. Aunque el arte enriquece el conocimiento, enaltece los valores sociales con suntuosidad y crea idealismo crítico; también es laboratorio para crear deidades y maleficencias, en donde cada artista retrata el poderío sagrado de sus ídolos para que los devotos ofrezcan sacrificios, ofrendas, súplicas y para entregar sus propias vidas a imágenes creadas partir de la nada o de la imaginación y el ingenio. Así como los griegos escolásticos profesaron y difundieron el simbolismo extraído de sus reflexiones para imponer sus creencias, también lo hicieron los gurúes y sacerdotes Mayas, quienes sacrificaban a su gente; los quemaban vivos o los descuartizaban para extraer su sangre y entregársela a deidades; hacían rituales de sangre para que los dioses protegieran los cultivos y para que la tierra diera buenos frutos. Eran rituales brutales, pero eran sus creencias y no se las inculcó ningún filósofo o maestro esotérico de la antigua Grecia. Hoy en día los fenómenos bioquímicos y físicos arrodillan a multitudes para adorar deidades; en América Latina es común ver a devotos postrarse ante una escultura que supuestamente llora lágrimas de sangre, pero la ciencia y la gente común han demostrado que esas lágrimas no son más que el óxido acumulado en el techo que gotea en el rostro de la estatua o, la humedad mezclada con pigmentos de los materiales con que se realizó a escultura que está brotando por el agujero ocular. La estructura semiótica de la brujería es aún más compleja; la ciencia ha demostrado que el Vudú, practicado en el Caribe, con raíces africanas (ritual usado para subyugar a personas); no es más que la espina del pez Guanábana triturada, que el sacerdote

se la da a beber a la víctima; esta poderosa sustancia le resquebraja la memoria dejándole como un zombi —algo similar a los efectos de la Burundanga—. Lo mismo pasa con las creaciones de algunas tendencias del arte contemporáneo, las personas quieren creer en algo y el artista se lo personifica, le crea estímulos con las desconfiguraciones pictóricas, lo mediatiza y lo cuelga en un museo; de su valor material y su riqueza conceptual se encargarán los críticos y los coleccionistas de arte. Pero los críticos difieren sobre el significado en una misma obra y sobre el idealismo del artista que la realizó. Hay diferencia de criterios y muchas contradicciones entre los expertos sobre el verdadero motivo de Picasso para pintar el Guernica. El periodista y escritor Arturo Pérez-Reverte Gutiérrez tiene opiniones opuestas a los motivos que les adjudican al pintor los críticos y comisarios del Museo Reina Sofía: https://elpais.com/cultura/2018/10/02/actualidad/1538498873_298843.html. ¿Por qué pintó el Guernica? ¿Por patriotismo, o por dinero? Cualquiera que fuera la razón, el lienzo cumplió sus propósitos más allá de las expectativas. Picasso creó una deidad venerada por muchos, aunque no conozcan nada sobre arte-cubista. Lo mismo pasa con las creaciones de entidades religiosas veneradas por millones de fieles; muchas de ellas no sabe de dónde provienen ni quiénes las crearon. ¿Quién canonizó a Agustín de Hipona? Puede que como santo nunca existiera, pero si como uno de los más destacados teólogos defensores del cristianismo. ¿Existió Cristo? Entre la representación clásica y la representación postmoderna, hay un Jesús diferente en cada caso agonizando en una cruz o en un madero y su agonía dependerá de la pasión con que el pintor lo recree, o de sus creencias.

2.3.2. Nelson Goodman. Los lenguajes del Arte: Aproximación a la teoría de los símbolos

Igual que otros investigadores de la semiótica y la lingüística referidos en esta investigación, Goodman apoya su tesis sobre los símbolos en el arte y las letras en consonancia con lingüistas y filósofos como: Ernst Cassirer²⁸, Charles Sanders Peirce, Charles Morris y Susanne Katherina Langer. El autor aborda la hipótesis de los símbolos desde sus creencias en la particularidad que define a los objetos y a los conceptos, en contradicción con las atribuciones que dogmas y doctrinas les transfieren a entidades sobrenaturales o fantasiosas. Con su razonamiento, Goodman intenta construir las diferencias

²⁸ **Ernst Cassirer**, filósofo, literato, semiólogo e historiador prusiano (nacionalizado sueco). Teórico de la escuela neokantiana e idealista de la filosofía simbólica. Fue un abanderado de la gnoseología y la epistemología. Sus estudios etnológicos sobre *la Ilustración, el Renacimiento y la Civilización Europea* alcanzaron gran auge. Fue catedrático en las Universidades de Oxford, Goteborg, Columbia, Yale y en la de Nueva York. Su promulga: *El hombre es un 'animal simbólico' que utiliza símbolos para configurar el mundo cultural*, lo enfrentó con otros filósofos contemporáneos. Entre sus principales obras sobre semiótica y filosofía se encuentran: *Symbol, Myth and Culture. Essays and Lectures, 1935-1945*, New Haven, Yale University, 1979; *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*; *Der kritische Idealismus und die Philosophie des "gesunden Menschenverstandes"*, *Philosophie der symbolischen Formen*, *An Essay on Man*, *Axel Hägerström: Eine Studie zur Schwedischen Philosophie der Gegenwart*, *Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur*, *Die Philosophie der Aufklärung*, *Zur Logik der Kulturwissenschaften*.

Charles Sanders Peirce, químico, filósofo, astrónomo y matemático estadounidense, destacado por su hipótesis sobre la teoría de los signos (procedimiento experimental-conceptual, desprendido para la argumentación de hipótesis aclaratorias y de contrastación). Reconocido como pionero del pragmatismo, de acuerdo con William James. Es considerado padre semiótica moderna y del falibilismo. Fue profesor en Universidad Johns Hopkins y la Universidad Harvard. Sus concepciones filosóficas se basan en tres principios: primero, calidad de sentimiento; segundo, reacción, resistencia y tercero, representación y mediación. De acuerdo con su pensamiento, las palabras y los signos son más que retórica; son, además, «*lo que al conocerlo nos hace conocer algo más*», «*no tenemos ningún poder de pensamiento sin signos*».

Charles William Morris, ingeniero, semiólogo, filósofo y poeta estadounidense. Comenzó sus investigaciones sobre la semiótica, la naturaleza de los símbolos con las teorías de George Herbert Mead; y por su interés en estas cuestiones se doctoró en filosofía (tesis: *Symbolism and Reality*). Revolucionó las teorías sobre pragmatismo positivista en la semiótica, influenciado por Rudolf Carnap y Otto Neurath. Fue profesor en la Universidad de Florida, en la Rice University y en la Universidad de Chicago. Sus teorías semióticas están consideradas bajo las influencias de Charles Sanders Peirce. Sus concepciones proponen la unificación de la semiótica con las ciencias humanas. Entre sus principales obras se encuentran: *The Concept of the Symbol I y II*, *The Relation of Formal to Instrumental Logic*, *Symbolism and Reality: A Study in the Nature of Mind*; *Le Livre des Symboles: Dictionnaire de Symbolique et de Mythologie*, *Neo-Pragmatism and the Ways of Knowing*, *La Pensée Concrète: Essai sur le symbolisme intellectuel*.

Susanne Katherina Langer, filósofa estadounidense abanderada de las escuelas de Wittgenstein y Cassirer. Se doctoró en Harvard y publicó sus estudios sobre el simbolismo de la razón, del rito y del arte en su obra *Nueva clave de la filosofía*. También publicó: *An Introduction to Symbolic Logic*, *Feeling and Form: A Theory of Art*.

entre lo simbólico y el lenguaje natural manifestado en el arte. Sus teorías se fundamentan desde contextos antropológicos, tomando en cuenta la etnografía como soporte demostrativo para obtener un acercamiento a la realidad objetiva sin conjeturas que intenten justificar lo inexistente, ni imposiciones como la de los antiguos teóricos del simbolismo.

Así como los dibujos de Ramón Gómez de la Serna, contrastados con sus Greguerías constituyen entre sí paráfrasis humorísticas que infieren simbolismos descifrables; así también el símbolo en su literatura puede ser deducible si nos fijamos en los rasgos socioculturales que afectaron su estilo de vida, al margen de sus creencias y su formación inicial. Para Goodman, la interpretación de una obra de arte dependerá del contexto en que el crítico la evalúe, y su valor simbólico artístico se reconocerá en función del espacio-tiempo de su exposición. Pese a que, en principio, las obras de Juan Gris eran valorizadas como imitaciones de Picasso y Braque; cuando Gris se apartó de ellos y se enclaustró en su taller propuso una síntesis analítica con más fuerza visual que convidaba y convida a la contemplación de los nuevos elementos de naturaleza muerta que conceptualizan el símbolo de la unidad entre la interposición aleatoria de objetos y las gamas cromáticas que realzan la estética visual y revalorizan el lenguaje. Gris fue ilustrador antes de ser pintor, una ventaja que le permitió incorporar rasgos estéticos más visibles con el reordenamiento geométrico entre lo figurativo y lo abstracto. Como teórico, investigador, galerista y apasionado de las bellas artes (durante once años dirigió la Galería de Arte Walker-Goodman en Boston, Massachusetts), Goodman profundizó en el análisis multidisciplinario de los símbolos, lo que le permitió discernir sobre la expresión contemporánea de sus exponentes. No obstante, para el autor no hay una relación absolutista entre el artista y obra, puesto que factores como las creencias, dogmas y otros elementos étnicos influyen en la creación y recreación de su obra, que lo llevan a manifestar realidades mixtas. Por lo que cabe señalar que, de acuerdo con estos planteamientos, aunque el realismo en la pintura de Amalia Avia esboza una constante

simbólica que relaciona escenarios pasados con vivencias posteriores e incluyen sus universos apócrifos: traumas sociales, regocijo familiar, transculturación artística y visión global del arte desde su perspectiva egocéntrica. Estos elementos son expresados en sus obras creando un sistema de símbolos multidisciplinarios que recogen contextos universales fundidos con la realidad.

La filosofía para crear arte estuvo idealizada desde la antigüedad por la estética perfeccionista adoctrinada por una élite intelectual que controlaba los estamentos sociales con la estética antojadiza de sus creencias y con sus paradigmas de supremacía; y que posteriormente adoptaron las religiones para recrear conceptos y acciones. Son esas mismas imágenes religiosas a las que Freedberg les atribuye ser provocadoras de éxtasis, exaltación sentimental, sexual; temores y apego absoluto a entidades celestiales y esotéricas. Pero a partir siglo XVIII el arte tradicional fue interpelado por exponentes que desconfiguraron la estética para configurar expresiones abstractas e impresiones emblemáticas. Y a estas configuraciones, Goodman propone un modelo social-generacional para descifrar los símbolos de este nuevo arte sin ataduras dogmáticas. Para Goodman la estética puede ser afectada por síntomas que intervienen enfáticamente en la creación del arte; a lo que él designa como *Densidad Semántica*, donde los símbolos se diferencian tímidamente entre sí; y así también es la semiótica entre el cubismo semifigurativo-abstracto de los pioneros de este movimiento en relación con la síntesis cubista de Juan Gris; y mucho más compleja es la configuración del cubofuturismo ruso con exponentes como: Georgy Kurasov, Kazimir Malévich, Vladímir Baranoff, Aleksandr Bogomázov, Vladímir Burliuk, entre otros. En cada uno de estos exponentes predominan las figuras geométricas interpuestas, pero Gris se destaca en la inserción de naturaleza muerta y, en el pintor ruso V. Kurasov, destaca las figuras naturales (cuerpo femenino); ambos usan el mismo lenguaje visual y conceptos figurativamente similares; ambos incluyen la creación de modelos lingüísticos comunes que

pueden ser tipificados iguales. Ramón Gómez de la Serna crea un sistema dialectal propio, como también lo hiciera Julio Cortázar en *Rayuela*. En las pinturas de Amalia no se refleja tanto la densidad semántica como en otros pintores vanguardistas que ya habían expresado el realismo en sus obras. Otra interferencia es la *Densidad Sintáctica*, aquí las distinciones más notables están en los símbolos; como, por ejemplo, entre el realismo y el surrealismo, entre el cubismo y el cubofuturismo; o entre la retórica literaria simbólica (*Automoribundia*) de Ramón, y las memorias de Amalia (*De puertas adentro*).

De acuerdo con Goodman, cada artista retrata su realidad individual, y en esa reproducción incluye símbolos que, a la vista del simple espectador, estarían invisibles o indescifrables.

...Sin embargo la naturaleza de la representación requiere un estudio previo a cualquier examen, del modo como los símbolos funcionan en el interior y en el exterior de las artes. El que la representación se dé frecuentemente en algunas artes, como en las pinturas, y raramente en otras, como en la música, es una amenaza para una estética unificada (21).

En el capítulo primero, Goodman analiza los símbolos en la obra y lo que su hacedor quiso emitir; las posibles interpretaciones del espectador y la denotación que la crítica le atribuye. No obstante, de acuerdo con sus propias teorías, la naturaleza de los símbolos que forman el campo semiótico de una obra tiene significados disímiles entre realizador, observador y crítico; aunque la claridad de los componentes figurativos esté visualmente definida –Ramón Gómez de la Serna no pudo encontrar ningún ilustrador que asemejara las Greguerías con los dibujos, por eso los hizo él mismo–. Y así también Juan Gris le dio vida a la naturaleza muerta sintetizando armónicamente color-forma al margen de las desconfiguraciones naturales que Braque y Picasso representaron. Por otra parte, Amalia señala la disolvencia y opacidad como interpretación de una naturaleza que nacía en la realidad que le tocó vivir

antes y después de iniciarse en arte. *Un objeto se asemeja en grado a sí mismo a pesar de que raramente se representa a sí mismo; la semejanza –al contrario de lo que ocurre en la representación– es reflexiva. Más aún, al contrario de la representación, la semejanza es simétrica...* (Goodman, Nelson: 21-22). Si tomáramos en cuenta estas afirmaciones para analizar las representaciones de Gris, Amalia y Ramón en su conjunto y, a pesar de que sus obras se sitúan dentro de corrientes vanguardistas diferentes; no encontraríamos aproximación entre el realismo evocado por Amalia, los bosquejos de Ramón y cubismo de naturaleza muerta de Gris.

En el libro de los *Ismos*, Ramón hace un recorrido por el vanguardismo, donde exalta a sus pintores, escritores, coleccionistas, actores y tendencias musicales predilectas; entre ellas distingue la naturaleza muerta por su posible identificación con este concepto; representada por artistas impresionistas y cubistas con los que compartió escenarios. Y en el libro *La Nardo*, Ramón describe acontecimientos de muerte por fenómenos naturales, en contrariedad con la vida artificial de la protagonista de la novela. En sus memorias, Amalia confronta los símbolos de muerte de la ciudad con la naturaleza del campo, como forma de armonizar el dolor con el regocijo. Gris, a pesar de su aislamiento en Bateau Lavoisier de Montmartre, sus representaciones (incluyendo el retrato cubista que de Picasso en 1912) evocan una agudeza visual que podrían provocar excitación en el espectador por la destemplanza conceptual de cómo las representó. No obstante, las representaciones de los tres artistas, y en comparación al tipo de *denotación* a la referida por Goodman, sí encontramos características conceptuales comunes. Los tres copian una realidad desde sus perspectivas individuales de ver la naturaleza al margen de la realidad percibida en el mundo exterior.

Por hiperrealista que perezca una pintura, para Goodman no existe la copia fiel ni representaciones exactas de objeto-sujeto, espacio-tiempo; y solo en lo superficial esas representaciones reproducen el modelo.

Para obtener un cuadro fiel, hay que copiar lo más exactamente posible el objeto tal cual es. Esta cándida aseveración me desconcierta. En efecto, el objeto que está delante de mí es a la vez un hombre, un enjambre de átomos, un complejo de células, un violinista, un amigo, un loco y muchas cosas más (24).

Si diéramos por cierta estas declaraciones de Goodman, estaríamos afrontando múltiples complejidades entre las representaciones hiperrealistas-realistas, expresionistas-abstractas y cualquier otra representación externamente al canon clásico. Sí bien el realismo copia el modelo visible y representa el entorno tal y como su realizador concibe; el artista abstracto intenta focalizar el realismo interior de sus modelos, los componentes invisibles o, su punto de vista de cómo debe representarse una forma al margen de las enseñanzas academicistas. – En su primer viaje a Estados Unidos, Amalia Avia quedó impresionada cuando vio los trabajos de Jackson Pollock²⁹ en el Guggenheim, y los comparó con los de sus colegas españoles, y frente a esa realidad reflexionó y entendió que debía transmitir lo que sentía al margen de las enseñanzas clásicas.

Un aspecto notable al que apunta Goodman en el análisis de las representaciones pictóricas nos refiere a la perspectiva y a la simetría como referentes del academicismo perfeccionista, y pone como ejemplo la delicadeza en los planos, el contraste con la luz, la armonía en la distribución del color de los pintores renacentista para conseguir una perspectiva perfecta.

Las leyes de la perspectiva, se supone, ofrecen unas normas absolutas de fidelidad que pasan por encima de la diferencia de estilo en cuanto a visión y posición (28).

²⁹ Un análisis realizado a las obras de Jackson Pollock por los científicos y críticos de arte Adam Micolich, David Jonas y Richard Taylor, concluyó en que las pinturas de Pollock revelan particulares que definen modelos matemáticos y geométricos, y estas obras evolucionaron su intensidad simbólica mientras él más pintaba, acrecentando su contenido fractal. Los científicos argumentan sus teorías en que estas pinturas representan el caos interior que matizaron el estilo de vida del artista (alcoholismo) y que intentara transferirlo al lienzo, empotrado con la misma profundidad de su consternación.

No obstante, en los representantes del vanguardismo, y aunque el rechazo a sus propuestas no se hizo esperar, una de las características del arte moderno es que puede prescindir de la perspectiva y distribuir los planos saltándose lo establecido. Juan Gris y Ramón no solo se saltaron estas reglas, sino que igualmente quebrantaron el propio vanguardismo que adoptaron. Gris sintetizó el cubismo y creó un estilo dentro del movimiento cubista, Ramón añadió la dialéctica divergente a lo que asimiló de Breton, Tzara, Reverdy y Apollinaire; sin dejar de incorporar su realidad. Amalia fue más conservadora y respetó las normas de la perspectiva visual.

Las nuevas herramientas tecnológicas simplifican las creaciones escultóricas, pero cuestionan el arte como ciencia ya que nadie valoraría una pieza hecha por scanner tridimensional como admiraría una escultura de *Auguste Rodin*, con el sacrificio de forjar el mármol hasta conseguir un realismo en el que las proporciones se ajusten a la realidad, y que a pesar de la opacidad del color blanco logran inmortalizar el modelo. Como nota aclaratoria a las representaciones escultóricas que buscan el realismo, Goodman lo resume en:

Los problemas presentados por la teoría de la copia a veces solo se atribuyen a la posibilidad de depicar la realidad tridimensional en una superficie plana. Pero la imitación no es mejor como regla de realismo en la escultura que en pintura. Lo que hay que tratar en un visto de bronce es una persona móvil, plurifacética, fluctuante, con la que se tropieza con una luz siempre cambiante y contra innumerables trasfondos Duplicar la forma de la cabeza en un momento dado no es probable que ofrezca una representación notablemente fiel (36).

Refiriéndose a las representaciones que denotan escenas y sujetos ficticios en las pinturas, Goodman señala enfáticamente la inexistencia del realismo en este aspecto y pone como ejemplo a los personajes de la novela *Aventuras de Pickwick* de Charles Dickens, apunta a la ficción como una figura anómala por más naturalismo con que sea bosquejada. No obstante, y

como ya habíamos señalado, el realismo de una forma dependerá de la creatividad y de cómo su hacedor la presente y de cómo argumente o justifique que su creación es real-natural como, por ejemplo, la pintura *Tienda de máquinas* de Amalia Avia, que despeja cualquier duda sobre sus significantes; pero si las comparáramos con cualquier pintura del realismo mágico expuesto por Vladimir Kush³⁰, estaríamos frente a dos realidades vistas desde diferentes perspectivas. Por eso Goodman señaló el realismo como una imitación de la realidad visible. Ramón Gómez de la Serna incorpora la retórica fantástica-metafórica en su literatura como forma de satirizar el relato y como elemento persuasivo para que el lector recree y se sitúe en sus escenarios imaginarios. Su obra Greguerías está llena de aforismos y axiomas surrealistas que se complementan con los dibujos para bosquejar la cotidianidad desde su perspicacia. En el caso de las pinturas de Amalia, no se observan tantos elementos fantásticos o metáforas como a los que nos refiere Goodman. Mientras que los componentes del campo semiótico de las pinturas de Juan Gris incorporan aleaciones abstractas, surrealistas y expresionistas.

³⁰ Vladimir Kush, pintor ruso surrealista, metafórico y del realismo mágico que esboza representaciones pictóricas fantásticas, pero con visibilidad objetiva dentro del concepto meta real de mundos figurativos alternos (como su pintura *Guardianes*, en donde la cascara de una piña hiperrealista forman una estructura de repetición de rostros humanos). Kush intenta reproducir los elementos incomprensibles, pero existenciales, las causas y efectos de los sentimientos. Retrata el tiempo y espacio de formas paralelas a través de metáforas visuales. En principio de su carrera estuvo influenciado e inspirado por Dalí, Monet, Durero, Vermeer, hasta que creó su estilo propio.

2.3.3. David Freedberg: El Poder de las Imágenes

Las respuestas que pueda obtener un observador sobre los símbolos incorporados en una imagen anexada en una pintura o en una escultura, estarían condicionadas por su conocimiento sobre arte, por su comprensión de las diferentes tendencias artísticas y por su conciencia crítica sobre cultura general. Además, por su discernimiento individual para identificar los rasgos etnológicos que pudiera tener la pieza, tendría que adentrarse en las vivencias del artista para descubrir qué lo llevó a crear dicha obra. El conocimiento sobre las influencias ideológicas y profesionales que formaron al realizador, son también elementos que tomar en cuenta para que un observador reconozca el lenguaje conceptual de la imagen. Es lo que Freedberg presenta en este ensayo, el análisis sobre el poder que las imágenes pueden ejercer en los individuos y grupos sociales. Las incógnitas que dejan estas imágenes en el contemplador estándar y la absorción a que se ve sometido el comprometido con los dogmas y doctrinas que simbolizan la imagen, son contextos que lo pueden llevar a la confusión o a la devoción desmedida.

Las posibles contradicciones entre los teóricos de la semiótica contemporánea, son factores analizados y comparados por el autor y; estos mismos argumentos de Freedberg, pueden ser coincidentes o divergentes con los signos en el arte de Gris, Amalia y Ramón.

Intentar descodificar los signos visibles o conceptuales de una imagen sin previo conocimiento del estilo artístico y la tendencia donde se ubica la misma, y además, sin situarse dentro del razonamiento lógico para contrastarlo con la reflexión individual; llevaría al crítico o espectador a esbozar un análisis basado en los mismos criterios de los adivinos de la antigua Grecia en cuanto a la interpretación de los símbolos en las ciencias, las artes, la religión y la filosofía, con el único propósito de quedar bien ante los gobernantes y demostrar

su supremacía intelectual ante los iletrados. Aunque las reflexiones del observador le ayuden a reconocer el lenguaje con que fue erigida la imagen, otros aspectos serán necesarios para desatar los nudos que su artista le empotró. No obstante, si bien el arte puede ser un aporte sociocultural, un medio de subsistencia económica individual y terapia de relajación; sus signos pueden ocultar el idealismo y los sentimientos del artista; la paráfrasis y metáfora visual de sus creencias; o, sus lúgubres pasiones. Es por ello por lo que, es posible que ni siquiera Daniel-Henry Kahnweiler, haya podido interpretar los símbolos de Juan Gris en su cubismo.

Como semiólogo, historiador y crítico de arte, Freedberg desglosa en este tratado las influencias y el poder de abducción que ejercen las imágenes en los espectadores que, inconscientes del metalenguaje que esconde la obra de arte, hacen conjeturas equívocas de lo que su realizador quiso presentar o que, como Freedberg enuncia, estas imágenes pueden despertar comportamientos extravagantes y arrebatos físicos en el espectador.

Las personas se excitan sexualmente cuando contemplan pinturas y esculturas; las rompen, las mutilan, las besan, lloran ante ellas y emprenden viajes para llegar hasta donde están; se sienten calmadas por ellas, emocionadas e incitadas a la revuelta. Con ellas expresan agradecimiento, esperan sentirse elevadas y se transportan hasta los niveles más altos de la empatía y el miedo. Siempre han respondido de estas maneras y aún responden así, en las sociedades que llamamos primitivas y en las sociedades modernas; en el Este y el Oeste, en África, América, Asia y Europa (19).

A partir de estas afirmaciones de Freedberg, dejamos algunas interrogantes sobre los tres artistas de esta investigación: ¿Puede la literatura o las artes escénicas producidas por Ramón provocar este tipo de excitación mental? Con su elocuencia ininterrumpida, el tertuliano madrileño captaba la atención de su público; con su oratoria humorística trataba temas de la

cotidianidad a los que pocos se referían, pero que divertían a la concurrencia. ¿Puede un contemplador consciente sacralizar las pinturas de Juan Gris o las de Amalia Avia? Es posible que no, pues en el caso de Gris son pinturas inentendibles para el espectador estándar; y las pinturas de Amalia representan una realidad cotidiana traslúcida por su visión desconsolada. Pero si se toma en cuenta el carácter personalista de sus realizaciones y se escudriña sobre sus vidas, tienen símbolos que interfieran la sensibilidad del espectador-lector. En el capítulo sobre la comunicación publicitaria y sus exponentes, analizamos el impacto psicológico del mensaje cuando las estrategias apelan a los sentimientos del receptor; más, los efectos y resultados de la publicidad subliminal como tácticas metalingüísticas. Partiendo de estas consideraciones, la comunicación impersonal puede ser corresponsable de los efectos emocionales que el mensaje provoque en el receptor, y así también puede reaccionar un espectador frente a una pintura cubista, realista, surrealista o abstracta.

Puede que las incógnitas sincréticas dejadas por un artista en su obra, y su posterior impacto en el espectador (excitaciones emocionales que desatan sentimientos lúgubres), se puedan encontrar si se escudriña en las creencias religiosas y en las influencias del *sincretismo etnológico* sobre el artista; y que estas puedan involucrar al espectador, situaciones que lo llevan al trance temporal cuando contempla la imagen, a tal punto que algunos espectadores llegan a adorar imágenes sin que el creador de ésta entienda este tipo de comportamiento; o puede que su creador esté consciente de que su obra provocará delirios temporales en los que practican el culto a la idolatría.

En un artículo sobre *Sincretismo y Arte Contemporáneo* publicado por el investigador de la Universidad Autónoma Indígena de México, Álvaro Villalobos Herrera, describe y relaciona las mezclas culturales que recrearon los primeros representantes del cubismo, y que significó la creación de una identidad cultural universal:

Podemos ir lo más atrás que queramos en la historia del arte en busca de ejemplos en los que aparezca esta característica reflejada en las obras, o simplemente recurrir a los cuadros, relieves y construcciones modernas aparecidas en la primera mitad del siglo XX a partir de los cubistas Picasso, Braque y Juan Gris en los que pusieron sobre el soporte de representación, varios elementos de diferente procedencia y naturaleza distante a la materia pictórica utilizada tradicionalmente, como recortes de periódicos y revistas, pedazos de madera y de hule, denominando al resultado “collage” en razón a la acción de adherir con pegamento de cola, un fragmento material cuya presencia azarosa obedecía a la voluntad.

Artículo disponible en: www.redalyc.org/service/redalyc/downloadPdf/461/46120205/1

Por su interés en el arte popular negroide, algunos rasgos del sincretismo cultural africano están presentes en muchos de los objetos que coleccionó Ramón Gómez de la Serna; estos rasgos también se pueden identificar en la lírica arcaica de su retórica, en la dialéctica y la semántica de sus publicaciones. A toda esta nomenclatura cultural, Freedberg ofrece respuestas que nos acercan a los símbolos del arte vanguardista; se apoya en otros teóricos con un dossier de documentos científicos relacionados con las artes visuales —específicamente con las pinturas del arte religioso del romanticismo y algunas piezas del barroco esotérico—. En sus argumentaciones sobre el símbolo en las imágenes, el autor se traslada a relatos y ejemplos que se convierten en interrogantes —¿Son estas interrogantes muestra de ambigüedad por parte del autor?—. Puede que la complejidad multicultural entre arte clásico y arte de vanguardia lo haya conducido a examinar los testimonios de expertos en el tema y los registros históricos para dar un aval irrefutable a sus hipótesis, basado en el psicoanálisis popular y en la antropología social.

Partiendo de que el artista recrea su realidad a través de imágenes y conceptos que pueden ser comerciales, ideológicas, demostrativas o con el fin de influenciar (adoctrinamiento subliminal); nadie más que él puede dar respuestas sobre los símbolos en su obra. Pese a

que esas respuestas estarían condicionadas por el egocentrismo del artista, sumando su *modus vivendi*, muchas claves se desbloquean si analizamos las imágenes.

Los relatos pictóricos que recrean episodios bélicos son producidos para demostrar el poderío de los imperios, para dejar registrada su supremacía ante el adversario; su fin es crear miedo, advertencia y vetos ante eventuales altercados; aunque, algunas obras son recreadas por víctimas de la guerra, otras por artistas disidentes, en medio del conflicto. Las imágenes que expresan ternura son colocadas en la habitación de un niño para que transfieran implícitamente el contenido visual a la inocencia y, para que la identidad entre la naturaleza viva y la niñez cree hábitos de alegría en él. Partiendo de estos contextos, podemos concluir en que los adoradores de imágenes, de ritos cabalísticos o religiosos intentan canalizar su alma hacia las entidades que idolatran. Muchos de estos procesos culturales pueden ser interpretados como conveniencia colectiva de quienes fomentan y subscriben las reglas de la identidad social de los pueblos, que es difundida a través del arte —de ahí las críticas de Jacques Rousseau, por el fomento de los gobiernos a las artes y las ciencias; tal vez por su oposición a la distracción colectiva de la sociedad y los posteriores efectos de excitación que los gobernantes aprovechan para imponer otras cuestiones más relevantes.

Estos lazos tienen que ver con la elevación y la excitación y la elevación que puede provocar la pintura (y también la escultura, aunque éste es un caso ligeramente distinto) a la excitación que sigue toda una gama de efectos particularmente sintomáticos (Freedberg: 44)

La sensualidad de las formas produce una excitación especial cuando se mira un cuadro: Fernando Botero: <https://es.euronews.com/2015/07/24/fernando-botero-la-sensualidad-de-las-formas-produce-una-excitacion-especial>.

Freedberg concibe la excitación provocada por una imagen más allá del sexo, de la elevación, del trance y de la levitación mental. Esta reflexión lo llevan a plantear otras interrogantes:

“¿Por qué preferimos las pruebas que testimonian la efectividad y la capacidad de

provocación de las imágenes? ¿Cómo podemos hablar de estas cuestiones? ¿Por qué nos excita el cuerpo sin vida de una imagen que suponemos cuando no estamos frente a él?”

Las creencias en entidades religiosas convertidas en dioses a través de una imagen hacen que una persona emprenda peregrinajes para ofrecerles su devoción en agradecimiento por algún milagro esperado o ya concedido. Si se trata de la curación de una enfermedad por parte de una estatua, el creyente la adorará hasta la eternidad, y esta estatua influirá en la colectividad indoculta. Los creyentes en el poder de las imágenes como entidades divinas se arrodillan ante un altar para alabar y elevar súplicas a una imagen inanimada, pero llena de vida espiritual para el creyente. Hay quienes dejan oro, prendas y dinero a los pies de la estatua con el objetivo de que los cure de alguna enfermedad. En zonas rurales y pueblos; las romerías hacia las ermitas han sido desde siempre habituales cuando se trata de conmemorar el día de un «santo» —en España, estas prácticas han pasado de ser espirituales a comerciales; y Ramón Gómez de la Serna fue seguidor de estas tradiciones—. El peregrinaje es mayor cuando las tradiciones son apoyadas por los gobiernos y por las religiones. Estos días son declarados de fiesta nacional o regional. Freedberg ve en este tipo de adoración un universo de oportunidades para analizarlas desde el campo psicológico, pues la complejidad de estas creencias traspasa los límites del simple análisis, y la imagen como signo de deidad se encarna en el espíritu adorado que cobra vida. Y cuando una imagen hace que un paralítico se levante de la silla de ruedas, entonces el nivel de complejidad se maximiza y eclipsa los esquemas del análisis. Los símbolos considerados lóbregos representan para sus creyentes y adoradores un campo simbólico mucho más profundo que los anteriores, pues a través de ellos el rito esotérico trae desde el inframundo a dioses con poderes superiores que los de las religiones convencionales. Ambos conceptos tienen que ver con el nivel de fe y autosubjugación del devoto hacia la entidad o imagen idolatrada; y hay hibridación física-simbólica entre imágenes y omnipotencias, entonces la idolatría será mayor.

Un ejemplo al que Freedberg alude para recrear la adoración a las imágenes, es a la *Máscara de Nupa*, de Nigeria, que realizaba en el culto de *ndakop gohyá*, un sarcófago cilíndrico de cuatro metros, en donde se introducía un hombre; este ritual provocaba efectos terroríficos con el movimiento de quien metían dentro. El objetivo de este artefacto de arte religioso era asustar a los iniciados y poner en alerta a los jóvenes que presenciaban el *Ritual Gunnu*; además, neutralizaban otros ritos exotéricos que competían con el *Gunnu*. Manuscritos de la antigua Grecia registran hechos similares relacionados con la adoración a las imágenes; según estos escritos, las *Pierdas Bretades* eran adoradas como dioses que concedían favores y bendiciones. Otra imagen era la *Breta*, adorada por los aristos y creada por artesanos (en madera y metal), encargada por los pensadores para crear dioses imaginarios que se convertían en reales para los creyentes. Lo que más inmortalizó estas esfinges fue la literatura épica, convertida posteriormente en liturgia clásica que hoy en día, para muchos, son relatos axiomáticos.

Freedberg nos refiere a *Diodoro de Sicilia* y su escrito mítico sobre este tipo de estatuas adoradas por sus fieles: *En lo que a estatuas se refiere, [Dédalo] sobrepasó tanto a los demás que durante generaciones pervivió la leyenda de que las que él creó eran exactamente como seres vivos: dicen que sus estatuas podían ver y caminar y que conservaban la disposición de todas las partes del cuerpo de manera tan total que la estatua producida por arte parecía un ser vivo. Él fue el primero que les abrió sus ojos y les abrió las piernas, como si caminaran, y también les puso los brazos y las manos como si lo estiraran* (55).

Las estatuas, reforzadas por la literatura, adquieren mayor profundidad simbólica en los sentimientos y experiencias del espectador; pero en el entendido de que en los museos hay más pinturas que esculturas, y que se ha escrito más sobre pintura; habrá más adoración y sumisión ante éstas, aunque el espectador no sea un adorador de imágenes ni tenga conocimiento previo sobre lo que está contemplando –los visitantes al Museo Reina Sofía, en

los salones cubistas, se quedan ofuscados frente al *Guernica* de Picasso, permanecen con la vista fija intentando descifrar la revolución desconfigurada que encierra el lienzo; pero esto no significa que lo estén adorando. Mientras que, otros espectadores están en la misma sala rodeados de pinturas de Juan Gris. Y en la pregunta hecha en la encuesta: ¿Conoce o ha escuchado hablar de Juan Gris? Muchos respondieron que no. En general, una gran parte de los espectadores son seducidos por el posicionamiento que la comunicación publicitaria ha logrado a favor del artista y sus obras más que por el valor cultural-científico, o por el placer que pueda sentir al contemplarlas. Pero muchos espectadores no buscan la fama del pintor ni se dejan cautivar por los efectos de la publicidad para apreciar sus obras, sino, que se deleitan con su colorido y se introducen en su composición intentando formar parte de lo narrado en la obra. *La pintura vuelve presente al ausente y vivo al difunto; ayuda a la memoria y al reconocimiento; puede inspirar miedo; despierta la piedad y transforma el valor del material no modelado (como hace la escultura). En suma, sus poderes solo pueden describirse como sobrenaturales y divinos (65).*

Los tres artistas de esta investigación nacieron, crecieron y se formaron en una sociedad dividida entre grupos afiliados al nihilismo como doctrina para rechazar las imposiciones políticas, filosóficas y religiosas; entre creyentes en entidades y adoradores de imágenes, y entre adoctrinadores de ideologías políticas; pero cada de ellos siguió su rumbo de acuerdo con sus necesidades y el sueño que perseguían. El estilo de vida que eligió Ramón desde la postadolescencia lo llevó a profesar devoción por una filosofía de convivencia contraria a la que le impusieron e idolatró la antítesis del formalismo. Amalia continuó adepta a las tradiciones religiosas hasta el final de sus días y Gris no tuvo tiempo más que para admirar sus propias realizaciones. Los devotos, bajo cualquier circunstancia adorarán las estatuas u objetos-arte sin importar las críticas; la cantidad de feligreses que idolatran el mito del poder

de las imágenes permanece, a pesar del declive de las religiones. Así también, tanto los seguidores del arte clásico como los del arte vanguardista apoyan su predilección en creencias antiguas, en el sincretismo popular o en creencias alternativas al margen de lo instaurado. Otros, hacen un híbrido entre creencias ancestrales y dogmas postmodernos; como es el caso de la *Iglesia de la Cienciología*, cuya filosofía está basada en: *El hombre es un ser espiritual inmortal, su experiencia va mucho más allá de una sola vida y sus capacidades son ilimitadas, aun cuando en la actualidad no se hayan logrado*. Y cuyo símbolo (emblema) es una cruz superpuesta por una estrella. Los principales líderes de esta religión son conocidas personalidades de la industria cultural.

Freedberg afirma que la idolatría y devoción por las imágenes siempre han sido mitos de carácter religioso adoptado por las culturas para responder al vacío existencial y ampararse en algo que los proteja. –¿Buscaba Ramón protección en su cúmulo de imágenes? ¿Encontraba Amalia amparo o consolación en los altares de las iglesias?–. Aunque Wenceslao Castañares atribuye a los antiguos griegos y a los romanos la responsabilidad de la adoración a las imágenes, otras civilizaciones ancestrales ya lo hacían. Freedberg propone un análisis más exhaustivo para conocer la génesis de la religiosidad, planteando que la adoración a las imágenes no son hechos casuales, sino, que responden a los idealismos supremacistas creados para controlar a los débiles. Un concepto que encierra grandes contrariedades con los dogmas de la religiosidad, pues las religiones Judeocristianas que rechazan la idolatría a las imágenes son los que más la practican, aun leyendo su prohibición todos los días.

No debes hacerte una imagen tallada ni una forma parecida a cosa alguna que esté en los cielos arriba o que esté en la tierra debajo o que esté en las aguas debajo de la tierra. No debes inclinarte ante ellas ni ser inducido a servirles (Éxodo 20:4, 5).

En una de sus publicaciones, la revista *New Catholic Encyclopedia*, afirma que los judíos se valían de innumerables imágenes para venerar a su Dios, y aseguran que en los templos de Jerusalén adoraban las flores y los animales.

<https://www.catholic.org/search/?q=Estas+representaciones+eran+reverenciadas%2C+honradas+y+veneradas>.

Uno de los contenidos literarios que más simbología expone al lector es la biblia cristiana, pero este conjunto de textos considerados sagrados han sido interpretados a conveniencia y, como otras literaturas épicas, ha sido usada para infundir miedo en los creyentes y para resaltar el supremacismo de sus dogmas. Además de las tantas traducciones³¹ e interpretaciones que cada grupo religioso ha hecho a la biblia, las posibles contradicciones en las escrituras puede que se deban a los conflictos de intereses internos dentro del judaísmo antiguo y el cristianismo moderno con sus múltiples tendencias y ramificaciones –cuestiones como estas han sido muy habituales entre el arte clásico y el arte de vanguardia-. Freedberg asevera que, aunque los líderes religiosos se pronuncian en contra de las imágenes, sus prácticas demuestran lo contrario, tanto en sus ceremoniales como en el quehacer cotidiano. Por cómo lo narra en *Automoribundia*, Ramón Gómez de la Serna fue un fiel discípulo de las delicias materiales y un devoto a las bellas artes y a sus creadores; así como también a los placeres de la carne, un adorador de objetos y un devoto a la disidencia literaria. Así como los templos religiosos están suntuosamente decorados con ornamentos y deslumbrantes altares, también en los museos hay símbolos que inducen a la adoración de sus exhibiciones.

³¹ La Biblia se ha traducido a más de dos mil lenguas. Las primeras traducciones comenzaron cuando se iba redactando del masorético al hebreo; posteriormente al arameo. Del siglo III al II a. C. fue traducida al griego (Antiguo Testamento). El Nuevo Testamento se redactó en griego antiguo, usada hasta ahora por la iglesia ortodoxa. La traducción más consistente fue al latín (1000 a. C.), un idioma creado por los romanos para la interpretación del arte religioso y militar.

Para Freedberg todas las religiones (ancestrales y postmodernas) usan fundamentalmente las imágenes para mantener a los feligreses comprometidos con sus deidades. Entre todas las imágenes visibles en las religiones, las de los templos católicos romanos son las más adoradas, por lo que es predecible razonar en que sus imágenes, además de devoción, infieren temor ante sus feligreses.

Una aseveración acertada de Freedberg, es la inserción del signo sagrado en los textos religiosos; recursos lingüísticos trasferidos como metáforas visuales y figuras retóricas con riqueza literaria. Esto se refleja más en los textos sagrados precristianos, como los versos de la mitología griega. En las largas tradiciones de la micrografía, desde el siglo IX hasta hoy, una cantidad de letras que se convierten en figuras, tanto naturales como míticas.

Son las mismas figuras que pueden verse en medios tan distintos entre sí como los textos sagrados y la moderna hoja publicitaria, y (lo más sorprendente de todo) hasta en algunos retratos. El enfoque habitual se plantea en términos de polaridades: el monoteísmo es al aniconismo lo que el politeísmo a la iconografía. Sin embargo, ni las polaridades ni sus términos son viables... (79-80).

Freedberg analiza las divergencias encontradas entre los redactores del período cristiano, su negación y rechazo al uso de las imágenes como forma de conexión con Dios por entender que existían grandes contrariedades en la filosofía de lo divino narrado por los escribas, y la idolatría a imágenes en contraposición con lo celestial. Pero por más sublime que parezca una imagen, la forma más elevada de la belleza es la espiritual; por consiguiente, lo material y lo terreno están separados de lo divino. Pero razona en que para los teóricos de la religiosidad es difícil separar la iconografía del dogma religioso, pues necesitan las imágenes para argumentar sus concepciones y engrandecer su retórica. El autor apunta a dos de los procesos

que han interrumpido casi todo el razonamiento sobre la historia de las imágenes: simbolismo y magia, y que hoy en día aportan evidencia. Al encontrar un objeto antiguo cualquiera, las personas suelen hacer de este un símbolo de adoración, pero si se percatan de que el objeto proviene de dios, entonces su apego a éste será mayor.

Las afirmaciones de *Dan Sperber* sobre la motivación de los signos son tomadas como ejemplo por Freedberg para reforzar su tesis sobre la interpretación. *Esta motivación no es metasimbólica ni simbólica... No es una interpretación de los signos, sino que, al contrario, ella misma debe interpretarse simbólicamente* (104).

Como base y corriente de pensamiento, Freedberg analiza *Simiologismo* sobre la negación a la existencia de los fenómenos simbólicos, se analiza el signo y las ilustraciones que de ellas dependen. Aseveraciones que encuentran razonamiento en el siguiente enunciado: *Los símbolos no son signos y las ilustraciones que de ellos se hacen no puedan equipararse con las de aquellos en una estructura codificada. Por esta razón, un concepto amplio pero riguroso de la connotación, resulta ser más útil que la lectura simbólica de las formas, pues, en cualquier caso, quizás nuestra lectura no coincida, ni interpretativa ni cognitivamente con las de las culturas descritas* (104).

El autor pondera las influencias y poderes sobrenaturales con que las imágenes abducen a sus devotos, pero a la vez duda que las imágenes sean sobrenaturales, sino que su adorador apela al supuesto poder por entender que de ellas depende su vida material y espiritual. Aunque existe una dicotomía espacio-temporal entre lo natural y lo sobrenatural, las imágenes pueden actuar sobrenatural y espiritualmente en el individuo.

Para dar vida a las imágenes, civilizaciones ancestrales como: Egipto, Babilonia, Sumeria y Asiria, construían sus dioses en tres etapas: inicialmente abriéndole la boca a las estatuas como ritos de consagración que daban vida a las imágenes, seguido de la terminación, y

finalizaban con la colocación en el templo de adoración. El taller donde artesanos, pintores y escultores erigían las imágenes, también era considerado un lugar sagrado. —¿Eran los talleres de Gris, Amalia y Ramón santuarios de creación de imágenes para su posterior adoración en galerías y bares?— Tal vez en aquel entonces sus creaciones no eran tan veneradas; pero, principalmente las pinturas de Gris, hoy en día son escenarios de contemplación igual que las imágenes religiosas en cualquier templo.

Muchos ritos de adoración practicados en la antigüedad han cambiado su forma o su concepto. El rito babilonio era un ceremonial textual en el que se llevaban a cabo procesos de purificación con rezos: limpiar el suelo, ungir, ofrecer, levantar la imagen y abrirle la boca, incensar, rociar agua bendita, libar, ofrecer una comida, adornar con finos tejidos. El ritual egipcio le era más simbólico, les imponían joyas reales a sus imágenes para presentarlas como verdaderos dioses. Eran tan profundas sus creencias en las estatuas convertidas en dioses que una vez colocada en el altar le ofrecían todo tipo de ofrendas, incluyendo sacrificios humanos. Y así también hay en la actualidad ritos y ceremoniales con influencias antiguas (la misa católica y casi todos sus sacramentos). Y ceremoniales similares eran realizados a discreción por Ramón Gómez de la Serna, quien convivía con objetos, imágenes y estatuas como si fueran compañías humanas y los idolatraba sabiendo que eran deidades; y esto sugiere que desde el punto de vista evolutivo estos rituales no han cambiado mucho, ni en las religiones ni en el modo de vida de la gente común que adora imágenes, aun siendo ateos o nihilistas.

Es práctica cotidiana entre las religiones tradicionales convertir una obra de arte antigua en una santidad y así justificar su adoración. De acuerdo con Freedberg, la historia de las imágenes transita por la consagración haciendo que cada cultura les dé un sentido diferente a los cultos —casi siempre paganos— y que por fetichista que parezca cualquier ceremonial, es visto como una exaltación de la divinidad. El autor ilustra este concepto con el ejemplo de las

piedras sagradas *Argoi Lithoi*, a las que sus seguidores adoraban, las lavaban y las ungían con aceite como si se tratara de imágenes vivas. Este hecho no está muy lejos de la realidad actual, pues hay personas usan reliquias: piedras volcánicas, escapularios, huesos humanos, dientes de animales salvajes, etc.; con la creencia de que el espíritu al que perteneció la reliquia los protegerá de las calamidades, o les dará poderes extraterrenos para vencer al enemigo. Ante estas realidades pasadas y presentes sobre la adoración a las imágenes, planteamos algunas interrogantes: ¿Cuáles respuestas puede encontrar un idolatra, un semiólogo o una persona neutral en la adoración a las imágenes? ¿Qué ha cambiado desde tiempos ancestrales hasta la actualidad en cuanto la adoración de las imágenes? La adoración a las imágenes se ha modernizado; antes, los dioses eran estatuas y reliquias sagradas, o malditas; hoy en día los ídolos son seres vivos immortalizados mediante intensos procesos mediáticos: estrellas del cine, de la música, la moda, la tecnología, etc. Se sacralizan estas cuestiones con absoluta dependencia a cosas y conceptos; son fetiches que provocan vértigos mentales entre sus seguidores y usuarios. En el pasado ancestral y en el pasado reciente se adoctrinaba con imágenes para obtener domino social, en la actualidad son parte del macrouniverso de la industria cultural que domina casi todos los estamentos sociales: religión política, arte, ciencia, etc. Mientras más cultas, científicas y llenas de pureza nos parecieran las imágenes, tienen iguales contenidos semióticos que las antiguas, pero transformadas y adaptadas a los cánones de la postmodernidad. Otra cuestión a la que aluden las religiones hegemónicas es al que hemos denominado *Eufemismo de la Sacralización Lúgubre*, que es cuando las religiones minimizan los símbolos que siempre han sido considerados oscuros y los van introduciendo gradualmente a los feligreses y al público general como algo común. La mayor abundancia de imágenes adoradas se encuentra en el catolicismo, y los artistas plásticos, artesanos y arquitectos renacentistas fueron los que lo forjaron con mayor intensidad en el arte religioso. *Dado que los neoplatónicos creían el ascenso por etapa hasta*

el reino del intelecto y del espíritu puro, tenían evidentemente que tener un espacio para los símbolos materiales de lo divino; y dado que el papel de las imágenes como mediadoras entre dios y los hombres era visible de forma más patente en la práctica teúrgica, pronto nació la fusión entre neoplatonismo y teúrgica (113).

En su niñez y adolescencia, Amalia Avia tuvo que recorrer las calles de Santa Cruz y las de Madrid en peregrinación para rendir culto a los difuntos y en devoción y agradecimiento al régimen dictatorial ¿por haberlos liberados de los comunistas, o por amor a los símbolos sagrados? En su caso, ninguna de estas dos razones, así lo testifica en sus memorias. Las romerías y caravanas eran impuestas a la población por los ganadores de la guerra, en complicidad con los líderes del clero católico para empotrarles el símbolo del nacionalismo, del rechazo y del odio hacia los republicanos. Las peregrinaciones son prácticas folklóricas religiosas escenificadas para el desahogo de los afligidos y como sacrificio para la redención. Largos trayectos caminando para ser perdonados o bendecidos cuando llegasen al punto de encuentro donde la imagen será adorada; pero esta práctica de idolatría a través del sacrificio evolucionó y hoy es motivo y excusa para la diversión, el esparcimiento, los encuentros furtivos y el regocijo colectivo. Freedberg la define como un complejo proceso de manifestación cultural en la cual siempre los devotos esperan que se le concedan milagros. Para llegar al lugar de descanso en donde se encuentra la imagen a la que se le ofrece el sacrificio del peregrinaje, los peregrinos se hacen acompañar de otras imágenes representativas a la que van a adorar: escapularios, estatuillas, pinturas, objetos exotéricos, etc. *Viajamos hasta la pintura o la escultura; nos detenemos ante ella en el camino; erigimos otras nuevas, y de regreso nos llevamos otras nuevas de recuerdo. Estas imágenes obran milagros y dejan constancia de ellos; median entre nosotros y lo sobrenatural, y graban en nuestras mentes el recuerdo de la experiencia (128).*

Otro tipo de peregrinación muy popular es a los lugares en donde aparecen fenómenos sobrenaturales, como vírgenes, mártires o cualquier señal considerada divina o esotérica. Allí acuden los creyentes para recibir favores y ofrecer sacrificios. Como el Santuario de la Virgen de Guadalupe, el Gólgota, el Muro de las Lamentaciones, el Monte de los Olivos, las Pirámides de Egipto, Stonehenge, la Kaaba, el Bohemian Club, entre otros. Oficialmente, las peregrinaciones son actividades sacrosantas para mantener a la feligresía consagrada a los símbolos; y como ya apuntamos, hoy en día algunas son actividades comerciales patrocinadas y promovidas por los gobiernos y por los empresarios para obtener beneficios económicos.

Las imágenes *Votivas* han estado históricamente enquistadas en la psiquis de muchas culturas; desde la Mata y la Anatbémata de la Grecia antigua, los milagros de la España medieval y en los Wotums de Polonia hay registros de objetos de arte que han sido dignificados, elevados y alabados impetuosamente a los que los fieles de manera espontánea adoran en agradecimiento por favores concebidos y ofrecen sacrificios. Una gran variedad de estas reliquias artísticas procede de la antigua Roma, y que hoy son santuarios que motivan a la peregrinación para rendirle tributo; estas piezas representan partes anatómicas humanas hechas de metal y cera. Freedberg pone ejemplo las obras de Gregorio de Tours, para referirse a extremidades enfermas que han sido curadas. Estas prácticas de adoración se popularizaron tanto que hubo que reglamentar su idolatría, cambiando el agradecimiento que se le hacía a los objetos por las vigiliass en las iglesias, y entregar el tributo a los pobres; aunque estas normativas no lograron impedir que los fetichistas dejaran sus prácticas de adoración. Algunos santuarios que han concedido «milagros» son: el de Altötting en Baviera, donde en 1939 una inundación alcanzó la casa de un campesino, quien quedó atrapado junto a

su familia; un supuesto milagro de cal ardiente los salvó y desde entonces inmortalizaron a Altöttin como su señora salvadora, a la que desde entonces los creyentes le ofrecen pinturas. Acontecimientos similares han sido asentados como milagros hechos por objetos de arte en toda Europa. —Y como lo confiesa en Automoribundia, Ramón Gómez de la Serna fue un devoto idólatra de este tipo de objetos y, de algún modo, Amalia Avia fue inducida a la adoración de reliquias similares en los altares de las iglesias católicas—. A la imagen Votiva también se le da un uso esotérico, su profundo simbolismo es utilizado para ceremonias ocultistas, como es el caso de la *Lanza de Longino*. Se tiene la creencia de que quien tenga esta lanza tendrá poderes imperecederos. Otro objeto ocultista Votivo es la *Cruz Quebrada*, utilizada por los satanistas en forma de burla al cristianismo durante la Edad Media. La figura esquelética y demacrada de Cristo en la cruz está impregnada por una lóbrega desesperación. Una réplica de esta cruz fue encargada en 1963 por Pablo VI al escultor italiano Lello Scorzelli; el Papa la utilizó por primera vez el 08 de diciembre 1965 en la clausura oficial del Concilio Vaticano II —esta cuestión plantearía una contradicción ética filosófica y una gran confusión si tomáramos en cuenta que esta cruz representaba para los satánicos de la Edad Media un objeto de burla en contra del símbolo de la redención—. Puede que esta imagen no simbolice nada obscuro para los cristianos modernos y que sea un objeto trivial frente al espectador común; pero desde el punto de vista estético posee una gran calidad de realización en sus detalles, además posee un valor simbólico muy apreciable para sus adoradores.

Pero, naturalmente, las imágenes simples pueden dar lugar a obras elevadas —que incluso adquieren importancia canónica y llegan a clasificarse como auténticas obras de arte. Lo contrario, la transformación cualitativamente descendente de los prototipos canónicos sucede incluso con mayor frecuencia. Sin embargo, existe también el nivel medio, de las imágenes buenas adoptadas de arquetipos milagrosos que se transforman primero en

arte elevado y después, debido al poder de este último, se modifican infinitamente, perdiendo cada vez más calidad (175).

Un tipo de imagen que representa un realismo tan trascendental como las artes plásticas son las estatuas de cera, que manifiestan una realidad más fehaciente para el espectador. El lugar donde se exhiben son centros artísticos donde se venera la fama del sujeto, no el poder simbólico que estas puedan representar. Construcciones en cera que representan de forma hiperrealista a personas sobresalientes del quehacer social, y que son contempladas con igual o más ahínco que los ídolos convencionales. No son comúnmente motivo de alabanzas ni de glorificación espiritual o de objeto de súplicas; pero sí una especie de figura que complace al espectador por creerse estar al lado de su ídolo.

En la adoración a las imágenes, un caso frecuente es la inmortalización de un personaje histórico famoso que fue asesinado y posteriormente convertido en mártir por sus hazañas, y que es venerado por adeptos a su filosofía. Estos mártires son reconocidos por los gobiernos y la sociedad por su sacrificio en favor de la humanidad o de su país: Jesucristo, Juana de Arco, Martin Luther King, Abraham Lincoln, Federico García Lorca, Kunta Kinte-Toby Waller (personaje ficticio de la novela Raíces), Francisco A. Caamaño, entre otros.

2.3.4. Roland Barthes: El Imperio de los Signos

*Semiólogo, filósofo, escritor y ensayista francés (1915 –1980). Bachiller del instituto Louis-le-Grand, licenciado en filología clásica en la Universidad de París, donde también estudio gramática y filología. En esa misma época participó en el del Teatro Antiguo y se destacó como actor. Después de la Segunda Guerra Mundial se desempeñó como lector de francés en Alejandría y Bucarest; también trabajó en el Centro Nacional de Investigación Científica y en la Escuela Práctica de Altos Estudios de París, donde se concentró en investigar la sociología de los signos, símbolos y sus representaciones. Barthes fue un estructuralista adocinado en las escuelas de Claude Lévi-Strauss, Ferdinand Saussure y Émile Benveniste. A partir de entonces se convirtió en uno de los principales críticos del método positivistas de la literatura tradicional de la Francia de los años 50s. A partir de sus logros en la disciplina semiótica, sus trabajos alcanzaron gran notoriedad; sus artículos científicos y sus libros fueron modelos de la disciplina semiótica. En cuanto a la semiótica, sus conceptos proponen el análisis pragmático para el entendimiento de los símbolos sin las imposiciones de las doctrinas tradicionales (Libro **Elementos de Semiología**). Su literatura se centra en la investigación semiológica, dando prioridad a los signos lingüísticos y el análisis textual. En filosofía propuso el psicoanálisis social marxista. Entre sus principales producciones se encuentran: Sarrasine de Honoré de Balzac, Essais critiques, Le degré zéro de l'écriture, Sur Racine, Critique et vérité, Système de la mode, Introduction à l'analyse structurale des récits, Elements de sémiologie, Mythologies, libro La chambre claire... Escribió decenas de artículos relacionados con la imagen cinematográfica y el lenguaje fotográfico, vistos desde la perspectiva del espectador. Al igual que Ramón Gómez de la Serna, Barthes publicó una autobiografía anecdótica llena de aforismos y confesiones inefables. Fue conferencista en universidades de Estados Unidos (Oxford-Harvard), Japón, México y Chile.*

La incursión de Barthes en Japón -1970- en busca de respuestas que puntualizaran la complejidad emblemática de una cultura prolífera en simbolismo al margen de la transculturación y de la expresión occidental, lo llevó a plantear interrogantes y la vez, a razonar como testigo inmerso en el simbolismo visual de los nipones. Una cultura con un multilinguaje escrito cargado de alegorías multidisciplinares y sin aparentes imposiciones ideológicas ni doctrinas que trazaran pautas a las inventivas individuales-grupales; solo con las influencias de la grafía autóctona. De acuerdo con Barthes, las creaciones figurativas de la cultura nipona eran ilimitadas, donde los íconos religiosos, filosóficos y políticos se erigían por convicción, no por condición; que ningún extranjero podía discernir sobre su significado, a menos que se introdujera en sus orígenes. Aunque su poderío militar trascendió en todo oriente, el ejército japonés no hacía alardes de sus fuerzas castrenses, pero su heráldica se destaca por la sobriedad como símbolo de poder. Recrearon un arte decorativo suntuoso y erigieron una arquitectura desde sus costumbres, contraria a la arquitectura gótica-romántica europea.

De acuerdo con las apreciaciones del autor y, a pesar de sus conjeturas sobre el símbolo en la escritura, no hubo adoctrinamiento ni imposiciones que trazaran pautas a la creación de su sistema de símbolos. Un sistema sígnico con libertad absoluta, sin los vetos morales ni las coacciones oficiales como otras culturas occidentales. Barthes visualizó un Tokio tan ancestral como la antigua Babilonia y tan trascendental como las tradiciones griegas-romanas, pero desde sus convicciones étnicas. Se enmarcó a descifrar un lenguaje verbal intenso en significantes, con profundidades semióticas e inigualables desde sus apreciaciones. Fue tan extensa su percepción y descubrimiento que lo denominó imperio de abundancia lingüística-conceptual y exuberancia visual. Al comparar el sistema de signos japonés en la escritura, en la artesanía y en la arquitectura, Barthes contrastó sus dudas y concluyó en que estaba en el epicentro de la cultura oriental. Intervino las señales japonesas desde sus

costumbres cotidianas, desde la formalidad intelectual, desde sus normativas lingüísticas, desde la fastuosidad de las bellas artes y así pudo sumergirse en sus símbolos para confrontar con una civilización que, presumiblemente, no había sido influenciada ni transculturizada hasta ese momento.

Impresiones similares a las vividas por Barthes en Japón las experimentaron Amalia y Ramón –en tiempos diferentes– cuando visitaron lo que para ellos eran otros universos artísticos: los museos y galerías de arte contemporáneo de New York con el expresionismo abstracto que ellos nunca habían visto; las salas privadas con sus exposiciones surrealistas, dadaístas; y el minimalismo pictórico que decoraba la recepción de lujosos hoteles. Aunque ya Ramón y Amalia habían visto algunas láminas impresionistas y habían escuchado sobre la expresión vanguardista, cuando estuvieron delante de estas pinturas en el Louvre, fueron tan impactados que transfirieron aquel concepto a la práctica. Como ilustrador de profesión, Juan Gris manejaba el signo visual con la sencillez funcional requerida por el lector cotidiano de las revistas para las que trabajaba, y si bien evolucionó hacia un concepto más profundo con su cubismo sintético-analítico; los símbolos estructurales de su arte tenían influencias de otros artistas y de otras culturas a las que se anexó.

De acuerdo con lo testificado por Barthes, Japón cuenta con un sistema único de signos con significantes aún no explorados por occidente y que presumiblemente no se podrían interpretar tan fácilmente, por impresión por su prolífera complejidad. Como adepto a la semiótica estructuralista moderna, Barthes propone un análisis basado en la confrontación desde una perspectiva científica, pero sin caer en el absolutismo intelectual e ideológico. Por ello matizó en los códigos culturales para intentar acceder en el universo de sus signos. ¿Lo consiguió? *¿Por qué Japón? Porque es el país de la escritura: de todos los países que el autor ha podido conocer, el Japón es el único en el que ha encontrado el trabajo de signos más cercanos a sus convicciones y a su fantasma o, si se prefiere, el más alejado de los*

disgustos, las irritaciones y las negaciones que suscita en él la mediocridad occidental. El signo japonés es fuerte: admirablemente regulado, dispuesto, fijado, nunca se naturaliza o se racionaliza. El signo japonés está vacío: su significado huye, no hay dios, ni verdad, ni moral en el fondo de estos significantes que reinan sin contrapartidas (3).

Estas afirmaciones contradicen la retórica literaria de Gómez de la Serna, pues, aunque el escritor madrileño creó un estilo diferente con su literatura populista humorística, fue influenciado en casi todas las ramas de las bellas artes por las inventivas sediciosas de otros vanguardistas internacionales. Asimismo, los símbolos incorporados por Juan Gris y Amalia Avia en sus obras son expresiones sentimentales y de sus mundos interiores con influencias clásicas, academicistas, sincrónicas a sus épocas y postmodernas.

Barthes afirma que el sistema de signos japonés es ilimitado, lo designa como un régimen de escritura excepcional y extravagante que, analizado desde la antropología social e intervenida desde su cultura como fundamentos filosóficos, no tiene comparación con otras culturas contemporáneas. En su análisis, afronta el carácter idealista y dogmático de la simbología oriental en contraste con la diversificación transcultural occidental. Para el autor el sistema de signos del Japón de los 70's es posiblemente tan propagandístico como lo fue el *Realismo Socialista* en la Rusia comunista. Y si se comparara este sistema con la sencillez de la escritura de Amalia, cabría decir que la diferencia es conceptualmente notable. No obstante, y de acuerdo con el autor, la escritura japonesa proyecta supremacismo y evoca lo intrínseco – un sistema simbólico que puede ser catalogado de rigor nacionalista, contrario al individualismo de los artistas de esta investigación–. Si bien Gris, Amalia y Ramón podían interactuar dentro de Europa y compartir rasgos culturales regionales, algunas limitaciones sociales pudieron haber obstaculizado el avance de sus propuestas artísticas; como la idiomática o la censura por los conflictos sociales-bélicos en España. Muchas ciudades europeas y americanas fueron un oasis para la disidencia política y artística, y siendo Gris y

Ramón fugitivos ideológicos, cuando se recluyeron en la libertad del exilio, articularon proyectos artísticos con creatividad y rigor. Además de huir a la represión, fueron a materializar sus ilusiones artísticas.

Wenceslao Castañares Burcio (*Historia del pensamiento semiótico-La Antigüedad grecolatina*) se inscribe dentro de la filosofía aristotélica para identificar el método de cómo los griegos descifraban la semiótica lingüística, científica y artística con conjeturas – caprichos–, y lo compara con el significado que Ferdinand de Saussure le adjudica a los símbolos lingüísticos; un aspecto al que Barthes también nos refiere para argumentar sobre las posibles imposiciones y atribuciones a los significantes por parte de los creadores del sistema de símbolo japonés.

Sabemos que los conceptos principales de la filosofía aristotélica han sido de alguna manera forzados por las principales articulaciones de la lengua griega. Por el contrario, cuán beneficioso sería trasladarse a lo largo de una visión de las diferencias irreductibles que pudiera sugerirnos, como por vislumbres, una lengua muy lejana (Barthes: 12).

Los griegos usaban la ciencia –física-química– en las artes plásticas para recrear escenas milagrosas, logrando que las estatuas que representaban a sus dioses se movieran o parpadearan cuando alguien las adoraba. El arte de la adivinación, la astrología y los trucos de simple magia por la manipulación de la conducta o la distracción visual o la ilusión óptica fueron también herramientas de dominio social para griegos y los romanos.

A partir del Renacimiento, la disciplina semiótica evolucionó hacia el estructuralismo de Saussure o al pragmatismo de Peirce; estos teóricos se encaminaron en convencer a una audiencia acostumbrada al conformismo y escéptica a las conclusiones que los semiólogos modernos proponían. Igualmente, con la irrupción del arte contemporáneo desde los

segmentos excluidos nace el paradigma de la libertad artística, también aprovechado por los exponentes del vanguardismo español. De acuerdo con este planteamiento, y a pesar de la riqueza que Barthes le atribuye al simbolismo japonés, sus complejas proliferaciones textuales podrían desconcertar a quien las desconoce y no ver la riqueza a la que Barthes nos refiere. El autor hace referencia a la condición ficticia del lenguaje japonés, en el sentido de que no separa lo real de lo irreal, ni distingue lo racional de lo irracional o lo animado de lo inanimado. Y si comparáramos estas cuestiones con el lenguaje visual del cubismo de Gris, podríamos encontrar un paralelismo conceptual, pues en su cubismo sintético incorpora lo natural, lo artificial, lo geométrico y la fantasía, haciendo que el recorrido visual de la composición se convierta en un híbrido, lo que resultaría complicado para el simple espectador. Así también lo hace Gómez de la Serna con la proliferación de aforismos-sufijos y la incorporación de figuras retóricas ambiguas que podrían confundir al lector. Si se hiciera una paráfrasis entre la retórica textual de Ramón y el símbolo japonés, tendrían componentes y recursos lingüísticos similares, confusos.

Así, en japonés, la proliferación de sufijos funcionales y la complejidad de enclíticos suponen que el sujeto se manifiesta en la enunciación a través de precauciones, interrupciones, retrasos e insistencia cuyo volumen final (no se podría hablar de una simple línea de palabras) hace precisamente del sujeto una gran envoltura vacía y palabras y no ese núcleo lleno que se supone dirige nuestra frase (Barthes: 12).

¿Cómo se las ha arreglado allá con la lengua? Es la pregunta retórica a la que Barthes apela para justificar la libertad que tuvo analizando el lenguaje japonés al margen de cuestionamientos o incidencias de otros lingüistas-semiólogos. Y si se extrapolaran las experiencias de Barthes en Japón con las vivencias de los tres artistas cuando estuvieron en el

extranjero, habría un paralelismo anacrónico, pues así pudo haberse sentido Ramón en Buenos Aires sin las críticas que recibía de los literatos clásicos españoles; y aunque nunca se autocensuró en España, fuera de allí se sintió soberano de su retórica, sin pautas morales, sin cánones éticos ni normativas semánticas en sus tertulias o en sus escritos. Amalia no tuvo ese privilegio hasta lograr la madurez de su profesión, pues siempre estuvo tutelada por maestros de las artes plásticas clásicas. Gris, que se formó en la pintura bajo la sombra de Picasso y Braque, solo logró libertad creativa cuando se separó de ellos.

En lo relativo a la intensidad y la expansión de los símbolos japoneses y su significado, Barthes concluye en que este lenguaje sobrepasa cualquier dialéctica que se le atribuya, es decir, que estaría por encima de sí mismo. Un escenario distante a la interpretación de los símbolos encontrados en el lenguaje de *De Puertas Adentro* de Amalia –retórica sencilla, pero con profundidad sentimental–, y que en sus memorias pueden encontrarse las claves ocultas en sus pinturas.

Barthes nos refiere a las múltiples utilidades que observó en un simple utensilio doméstico, un plato de comer que, de acuerdo con sus apreciaciones, cumple con los requisitos estéticos de una obra artesanal, o que está a la altura de una buena pieza de arte. A modo de comparación, si se subastara cualquiera de las pinturas de Juan Gris, por sencilla que pareciera, su valor financiero sobrepasaría las ambiciones de los compradores; pues su valorización cultural es muy cuantiosa. De ahí que, la ornamentación con que los japoneses decoraban objetos de la vida cotidiana le revalorizaba por simple que pareciera. La descriptiva y el valor que el autor le atribuye a las vasijas que los japoneses utilizaban para comer, alude a que el utensilio vacío evocaba deseos de comer. Asimismo, resalta la intensidad expresiva de cómo los pintores japoneses representaban la comida, donde la

fortaleza de las pinceladas y el colorido realista motivaban al apetito. Una cultura culinaria que el autor describe como excepcional por sus detalles estéticos-clásicos.

La descripción que el autor le hace a la recreación de los japoneses –*El Pachinko*, en específico– es comparable con las noches tertulianas de Ramón. En el Pachinko se pondera a cada personaje por su papel en el salón de juego, algo similar a cómo describía los objetos y sujetos en sus tertulias Pombianas. Pero Barthes busca el simbolismo imperante, la abducción de los japoneses por el juego de azar, la serenidad y concentración del jugador en contraste con la del jugador occidental activo y contestatario. –¿Por qué prestó Barthes tanta atención a esta máquina de juego? Tal vez porque vio el auge y la popularidad del Pachinko y quiso registrarlo como uno de los símbolos de recreación idolatrados por los japoneses.

El Pachinko produce, en suma, en el orden mecánico, el principio mismo de la pintura, que quiere que el rasgo sea trazado de un solo movimiento, de una vez por todas, y que en la razón de la cualidad misma del papel y de la tinta, no pueda ser corregido jamás... ¿Para qué sirve este arte? Para regular el circuito nutritivo. La máquina occidental, en sí, sostiene una simbología de la penetración: se trata, mediante un “golpe” bien chocado de poseer el pin-up que, totalmente iluminada en el cuadro del extremo, provoca y espera (46).

Luego de deliberar sobre la riqueza en su simbolismo textual, el autor describe a Tokio como un arquetipo de ciudad cosmopolita, una urbe en constante evolución abatida por la modernidad y el desasosiego arquitectónico; puntualiza cada detalle de su entorno como si conociera la intensidad del *modus vivendi* y *operandi* de sus ciudadanos; intentando convivir en sus costumbres, camina en sus escondrijos, en su descomposición para desvelar su simbología social y poder configurar respuestas que demuestren que la cultura japonesa es un imperio semiótico complejo. Y, asimismo, pero desde otra perspectiva, Ramón describió

cuarenta años antes que Barthes lo que Madrid representaba para él y para el mundo, dejando estampados en su literatura la nostalgia y lo agri dulce de la sociedad de su generación; e igual fue impactado por los símbolos arquitectónicos de Londres, París, Nápoles, entre otras ciudades. Amalia es menos intensa en su descriptiva en *De puertas adentro*, aunque sí deja ver lo superficial de una metrópolis que evolucionaba aceleradamente, sin olvidarse de los sinsabores de las revueltas sociales que introdujo en sus obras.

Barthes también quedó impresionado con el Sumo, lo percibió como un ceremonial más que como un deporte; una disciplina deportiva para apaciguar la mente del luchador. *Estos luchadores forman una casta; viven aparte, llevan cabellos largos y mantienen una alineación ritual. El combate solamente dura lo que dura un destello: el tiempo de derribar a la otra masa. Nada de crisis, nada de drama, nada de cansancio, en una palabra, nada de deporte: el signo del empuje, no a la exaltación del conflicto* (Barthes: 59).

Charles Baudelaire (igual que en Automoribundia) es referente del vanguardismo literario y todo lo que representó, y Barthes lo señala para describir el bajo mundo de los barrios de Tokio, donde el placer de las drogas alucinógenas no tenía para aquel entonces vetos legales ni morales; y que en otro contexto, Ramón introduce las drogas en *La Nardo* como símbolo referente al estilo de vida que le ofrecía el vanguardismo a los artistas.

2.3.5. Yuri Lotman: La Semiósfera I, II y III

Al análisis estructural de los campos semánticos que comprenden la lengua, la literatura, las artes y la cultura general de las sociedades, Lotman lo denomina Semiósfera; un ensayo realizado para desbloquear las incógnitas multiculturales que rodean el universo simbólico que cada grupo le atribuye a sus prácticas cotidianas, y las posibles influencias etnográficas que construyeron la naturaleza del multilinguaje. El origen, evolución y el ajuste al uso de los signos comunicativos que conforman ese universo semiótico al que se refiere el autor, son las columnas principales y el objeto de estudio que propone para razonar sobre el uso del lenguaje ordinario y de los símbolos en las expresiones verbales y en las representaciones figurativas. El autor justifica su incursión en las culturas para analizar los conceptos de la semántica estructural y la descriptiva conceptual en el contenido de la comunicación. De acuerdo con sus planteamientos, las conjeturas creadas por los receptores-observadores traen como consecuencia que se desvirtúe la etimología real de los términos y conceptos.

Si bien hemos planteado que para realizar un análisis a las obras de Gris, Amalia y Ramón que se acerque a la realidad de sus propósitos; las imprecisiones sobre los símbolos dejados en sus producciones pueden encerrar multiplicidad semántica dentro de una semiósfera profunda, y que puede resultar en incongruencias y crear nuevas contradicciones en el espectador-lector. Pero las referencias de sus testimonios son evidencias axiomáticas para desentrañar el lenguaje de los signos en sus producciones. Así como el lenguaje prolífero en Jitanjáforas³² humorísticas, el uso frecuente de lenguaje dadaísta y las metáforas en la literatura, son elementos que identifican la semiósfera del *Ramonismo*; así también la

³² La Jitanjáfora es un enunciado lingüístico sin significado preciso, inventado el poeta cubano Mariano Brull (inscrito en el movimiento simbolista francés). Son aforismos constituidos por expresiones inventadas al estilo Rayuela; con el único significado que su inventor le adjudique.

desconfiguración de la realidad y la superposición cromática conforman la síntesis cubista en la semiósfera de Gris. Aunque la unidad lingüística en la pintura-literatura de Amalia profesa menor profundidad simbólica, también constituye su semiósfera particular.

Las hipótesis de Lotman en la *Semiósfera I* presentan los puntos básicos de la semiótica de la cultura y su evolución histórica, desde sus perspectivas y las de otros miembros de la *Escuela de Tartu*³³. El autor recorre la contemporaneidad lingüística desde los conflictos bélicos hasta la actualidad, con referencia de otras de sus investigaciones en la lingüística cultural y las de otros autores que tratan el tema de la semiótica cultural. Como corriente de pensamiento, la Escuela de Tartu influyó en la elaboración de una retórica del castellano por más de treinta años. Algunos analistas sitúan la llamada teoría lotmaniana dentro de la corriente formalista y estructuralista, ubicándola en un entorno más pedagógico que científico. Su ensayo clarifica los cambios evolutivos que experimentaron las ciencias sociales desde inicios del siglo XX. Lotman apunta a que la interpretación resultante del análisis estructural en la escritura de un texto estaría sujeto al criterio particular de quien la descodifique, o que dependería del entorno sociocultural y contexto sociocultural donde se haya elaborado, o dónde se sitúe su actualidad; pues el macrouniverso de signos y símbolos del lenguaje solo será comprensible si nos adentrarnos para conocer las expresiones lingüística. Lotman traza un mapa conceptual para entender el metalenguaje de la cultura y de cómo discernir sobre sus signos, aunque no

³³ **Escuela de Tartu**, su fundación se le atribuye al músico y compositor Heino Eller, entre 1920 y 1930, y a otros como: Alfred Karindi y Johannes Bleive, Eduard Tubin, Eduard Oja y Olav Roots. En un periodo en que la semiótica adquirió un gran interés en la URSS. Sus adeptos se empeñaron por el estudio de las teorías sociales del lenguaje y las bellas artes, dentro de sus contradicciones y convergencias con lo establecido; también los puntos de vistas divergentes de lo que representaba el romanticismo-posromanticismo y el realismo en el arte frente al positivismo científico. Sus fundamentos forman parte de la filosofía del movimiento vanguardista de la Unión Soviética. –A partir del formalismo ruso hay que considerar a Mijail M. Bajtin, Iuri M. Lotman y la Escuela de Tartu, que desarrollarán algunos aspectos ya tratados por el Formalismo e introducirán otros nuevos. Mijail M. Bajtin (1895-1975), una de las figuras más fascinantes y enigmáticas de la cultura europea de la mitad del siglo XX según Todorov, mantiene perspectivas más sociológicas. Su obra se difunde con la reedición, en 1963, de *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929). <https://peripoietikes.hypotheses.org/tag/escuela-de-tartu>

se asocian a nuestro entorno lingüístico. Para el autor, este universo multidisciplinario de significantes culturales conforma el sistema semiótico descrito como semiósfera. Enfoca su tesis desde dos perspectivas: la de Pierre Morris, el concepto de signo como elemento primario del sistema semiótico; y la de Saussure, que se basa en la anatomía entre la lengua y el texto. Para él, estos dos planteamientos no están aislados, pues funcionan inequívocamente en precisión conjunta; y ambas faces solo funcionan estando sumergidas en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. *A ese continuum, por analogía por el concepto de biosfera por Vernadski, lo llamamos semiósfera* (La Semiósfera I: 22).

También define la semiósfera como el universo semiótico de un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Y esta definición puede establecer las características diferenciales entre la retórica literaria de Amalia y la de Ramón; así como también los estilos pictóricos entre Amalia y Gris. De ahí que, el autor compara la semiósfera con una edificación hecha con múltiples tipos de materiales, en donde el resultado final es la suma de todo lo estructurado. Le atribuye dos rasgos distintivos: *Carácter Delimitado*, en donde la noción de semiósfera se aproxima a determinada semejanza y singularidad semiótica, y que dependerán de sus sistemas de descripción, en donde ambos conceptos suponen el carácter delimitado de la semiósfera respecto al espacio —tipificado por él como el espacio extrasemiótico o alosemiótico que lo rodea—. El espacio de la semiósfera tiene carácter abstracto; advierte observar estos espacios como recursos de la imaginación concreta. Otras comparaciones que le hace a su disciplina son la *Individualidad* y el *Carácter Distintivo* que tienen los miembros de una familia, en donde mujer, hombre, hijos, criados, etc., actúan indistintamente de acuerdo con sus responsabilidades o asignaciones sociales —distinciones que también son comparables en los estilos literarios-pictóricos de los tres artistas de esta investigación—. Así es la semiósfera, de carácter diversificado. Hay distintos

puntos de vista entre los miembros de una familia, y así también los hay en las culturas; existen las fronteras delimitadas por territorios, costumbres, idiomas, etc.

En la descodificación de los signos lingüísticos, para el autor, también interfiere la irregularidad semiótica, que tiene que ver con lo relativo a la cultura de un mundo no semiótico externo; desde la reflexión de un observador externo su percepción dependerá de los límites culturales y esto complicaría la irregularidad interna como ley de organización de la semiósfera. Este orden del espacio semiótico se caracteriza por la presencia de ordenaciones más extensas que segregan el sistema de metalenguaje, donde la identidad organizativa de zonas semióticas forma reservas de procesos dinámicos y es una de las unidades de producción de nueva información dentro de la esfera. En todo este proceso median: la división de núcleo como perímetro de una ley de organización, las alineaciones semióticas periféricas, la permanente presencia de la cultura como determinante reserva de textos con símbolos en su proceso de creación, y la multiplicidad interna de la semiósfera que presupone su integralidad.

Si transfiriéramos estos planteamientos del lenguaje verbal-icónico al arte de Juan Gris, puede decirse que existe una extensa semiósfera de signos y símbolos en la estructura de sus realizaciones, y que su carácter pluricultural se debe a las influencias culturales que recibió; lo que justificaría que cualquier interpretación que le hiciera el espectador estaría sujeta a su conocimiento sobre la cultura contemporánea. Refiriéndose al contexto anterior, Lotman lo enuncia así: *Basta con que nos planteemos el objeto de describir el conjunto de las artes en los marcos de tal o cual época, para que descubramos claramente la expansión de una y como interrupciones en la historia de la otra. Este mismo fenómeno puede explicar otro, bien conocido por los historiadores de la cultura, pero que no ha sido objeto de una interpretación teórica: según la mayoría de las teorías culturológicas, fenómenos como el renacimiento, el barroco, el clasicismo o el romanticismo, al haber sido generados como*

factores universales para una determinada cultura, deben diagnosticarse sincrónicamente en el dominio de diversas formaciones, y más ampliamente intelectuales (Semiósfera I: 33).

...En la historia de la cultura surgen periódicamente tendencias a una designación rebuscada de colores (Semiósfera I: 43). Máxima utilizada por el autor para ilustrar la asimetría cromática; también pone el ejemplo de un verso del poeta ruso Ilustración y clasicismo Gavril Románovich Derzhavin, donde se acentúan las similitudes cromáticas que tienden a confundir al lector cotidiano por la redundancia: Azules celestes, grises azulados, turquesados; en cada extremo de la pluma, círculos umbrosos, o las nuevas; púrpura, azul celeste, oro, con verdor la sombra, fundiéndose con la plata...

Otros aspectos importantes sobre la asimetría abordados por el autor, son los antropológicos culturales y la interconexión de civilizaciones como fenómeno influyente en la formación de la semiósfera cultural, y que a través del tiempo la constante circulación de textos interculturales se trasladan a otros sistemas para ser decodificados; pudiendo convertirse en metatextos interpretados de acuerdo con el contexto que una cultura le dé a otra. La gran producción de textos realizados de manera espontánea y puesta a disposición del público a través de la red digital, trae como consecuencia que los lectores busquen alternativas para poder interpretarlos (opiniones y análisis dentro de la misma red), aunque esto implique traducciones equivocadas con interpretaciones equidistantes del sentido semántico con que su creador lo produjo –como son las diferentes interpretaciones hechas a los textos bíblicos por las religiones que, luego de varias traducciones y adaptaciones idiomáticas, pierden la dialéctica inicial–. Lotman nombra este caso como realidad extrasemiótica. Casos particulares como las interpretaciones que antropólogos y semiólogos les dan a los símbolos de culturas ancestrales, como los pictogramas egipcios, o el arte rupestre cavernícola. Las divergencias entre la realidad semiótica de culturas ancestrales y las interpretaciones

individuales al arte traen como consecuencia la formación de modelos semióticos falsos que desvirtúan la semiótica como disciplina.

La construcción de una teoría general consensuada sobre los signos culturales no sería posible, dado que, cuando una cultura es transculturizada, la segunda le añade códigos lingüísticos, conceptuales y tangibles que no tienen nada que ver con la primera. La reflexión de Lotman en cuanto al esquema mitológico y lingüístico indoeuropeo, impulsado por el descubrimiento de las coincidencias encontradas en la diversidad gramatical; y que fueron reforzadas por las escuelas histórico-cultural, la estadial-mariana que consagraron sus esfuerzos a explicar las coincidencias de nombres, motivos e imágenes de las artes poéticas, la mitología y las costumbres de siglo y medio de historia. Partiendo del contexto anterior, la descodificación de la síntesis cubista de Juan Gris no sería fácil, pues, además de que es una irrupción al cubismo orinal, el cubismo en sí tiene influencias sincréticas africanas.

Lotman registra los resultados de las investigaciones realizadas por los historiadores-lingüistas-filósofos y literatos rusos Víctor Zirmunskij y Nikolai Iosifovich Konrad, cuyos resultados sobre la conciencia colectiva ayudaron a la construcción de la teoría de la interacción entre las culturas; en donde toda conciencia encierra la capacidad de realizar operaciones lógicas, incluso si se trabaja en la colectividad luego de la reflexión grupal. Lo designa como conciencia creadora al punto de conexión intelectual capaz de dar respuestas creativas.

Toda conciencia, por lo visto, encierra elementos tanto de n pensamiento como de otro. Sin embargo, podemos suponer que el pensamiento científico se caracteriza por el predominio de las estructuras lógicas, y el artístico, por el de las creadoras, mientras que la conciencia de la vida cotidiana se sitúa en el medio de ese eje. Las investigaciones de

mecanismos psicológicos de la conciencia creadora se hallan más allá de los límites de nuestra competencia (semiósfera I: 65).

De acuerdo con el autor, los resultados emanados de los estudios corporativos en las culturas han dado como resultado la construcción de la conciencia colectiva que interpreta el universo lingüístico, o semiósfera de la cultura universal. La primera fase de estos estudios es estructuralista y desvela la metasemiótica; la segunda forja de manera natural la semiótica de las culturas, junto a los signos visibles –como la sencillez lingüística-etnográfica descrita por Amalia en sus memoria; así como también la interpretación que Ramón le da a las cuestiones culturales de los lugares donde viajó, sus vivencias y la asimilación en las realizaciones de los representantes de la literatura simbólica y la pintura cubista, impresionista-expresionista–. Los planteamientos de Lotman sugieren que, para que un mensaje pueda ser definido en el texto, debe estar codificado mínimamente dos veces; pues el mensaje contiene una cadena de signos con diferentes significados. En tal sentido, un aspecto ineludible es la conformación de espacios semióticos para el estudio del poliglotismo cultural. *El curso del desarrollo del pensamiento científico es en este caso, al igual que en muchos otros, repetía la lógica del desarrollo histórico del propio objeto. Como se puede suponer, históricamente el enunciado de una lengua natural fue primario, después surgió la conversión del mismo en una fórmula ritualizada, codificada también mediante algún lenguaje secundario, o sea, un texto (78).*

Los textos artísticos están orientados a desarrollar la interpretación y a hacerse notar por encima de las expectativas del lector, lo que los hace fortalecer la heterogeneidad, la contradictoriedad y la semiótica de sus contenidos. Para Lotman, la vacilación en el campo de la homogeneidad semiótica constituye uno de los factores formadores de la evolución histórico-literaria. El texto cumple cinco importantes funciones socio-comunicativas que, a su vez, dificultan la descodificación del mensaje; y estas funciones son: trato entre destinador y destinatario, entre el auditorio y la traducción cultural, del lector consigo mismo, del lector

con el texto, y el trato entre el texto y el contexto cultural; o el trato entre el texto y metatexto; y texto y poliglotismo cultural. El autor apunta al lenguaje natural como el punto de partida que identifica la cultura cotidiana del habla y que no requiere aclaraciones, pues los códigos lingüísticos de las comunidades son de fácil reconocimiento e identificables entre ellos. —Lotman promulgó en el capítulo anterior que las fronteras del metalenguaje solo serán traspasadas luego de varias descodificaciones—.

Lotman atribuye la duplicación del mundo en la palabra y la del hombre al dualismo semiótico, es decir, al doble significado que otras culturas le puedan dar; no obstante, existe también la memoria colectiva, cuando las sociedades descodifican símbolos y signos para formar la antropología social fusionada. Lotman señala la importancia que se le debe prestar al texto cuando es analizado en la perspectiva de un solo sistema lingüístico, y que la cultura es el núcleo polígloto; sus textos siempre se realizan en por lo menos dos espacios semióticos y que, además de la función expresiva, el texto cumple también una función formadora de sentidos, intercediendo en este caso no en calidad de cubierta pasiva de un sentido dado de antemano, sino como productor de sentidos. Sin embargo, su primera función sigue siendo consecuentemente homoestructural y homogénea; aunque desde el punto de vista de su primera función, el texto es heterogéneo y heteroestructural como manifestación de varios lenguajes simultáneos. La tercera función del texto está atada a la memoria de la cultura y tiene que ver con la capacidad de desarrollar la retención de la memoria y el conocimiento. El texto en el texto, para Lotman, la polisemia textual lleva a la confusión del lector. Palabras que con significados diferentes son usadas por autores para denominar significantes con dualidad semántica. Sugiere que la historia de ese léxico podría redactar un índice particular de la dinámica científica y que, la multiplicidad de enfoques que se le dan a este tipo de textos le trae dificultades a la memoria colectiva.

El autor defiende esta teoría usando un lenguaje tan técnico y rebuscado como sus propios planteamientos: *Hasta en los casos en que se subraya que precisamente el texto constituye la realidad dada al lingüista y que todo estudio del lenguaje parte del texto, se trata de una consecutividad heurística, y no ontológica; puesto que en el concepto mismo del texto está incluida la cualidad de haber sido dotado de sentido, el texto supone, por naturaleza, un determinado carácter decodificado. Por consiguiente, la presencia de un código es considerada como algo precedente* (92).

La transferencia adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos, son funciones elementales que debe cumplir el sistema cultural de los textos. El lenguaje ideal para esta transmisión —desde su punto de vista— sería un texto y un lenguaje artificial. Lotman plantea que ninguna cultura puede funcionar sin metatextos y sin textos de lenguaje artificial. El texto en el texto puede definirse como edificación retórica determinada en la que el contraste en la categorización de los diferentes fragmentos del texto se hace un factor visible de la comunicación autoral del texto de su discernimiento por el lector. La retórica, como canon y principio en el arte de dialogar o escribir con argumentos estéticos para convencer al espectador, cumple otras funciones fundamentales en la gramática, en el texto y en la teoría de la lingüística. Hoy en día se reconoce como una disciplina científica que se está desarrollando a ritmo acelerado que ha sido un fenómeno de estudios académicos. El significado de este término se sitúa en diferentes tendencias: la oposición poética semiótica que se emplea en tres fases básicas: en una excepción lingüística poética de texto, como las reglas de la construcción del discurso, como la disciplina que estudia la semántica poética; en la del discurso corriente o natural y en la técnica de interpretación de textos (hermenéutica). Lotman examina dos aspectos importantes de la retórica: la retórica como texto abierto, en donde examina la actividad de su creación como proceso generacional; y la retórica como texto cerrado, la poética del texto como un todo. Sobre el lenguaje del arte, Lotman cita a

Wackenroder³⁴ y su trabajo *Efusiones del corazón de un monje amante del arte*, aquí donde identifica el lenguaje de los símbolos, los emblemas y las metáforas con el arte como tal. *El lenguaje del arte es completamente diferente al lenguaje de la naturaleza, pero también a él le dado actuar enérgicamente, por vías igualmente ignotas y oscuras, sobre el corazón del hombre. Se expresa por medio de imágenes humanas y habla como a través de jeroglíficos, comprensibles para nosotros solo por sus indicios externos. Pero este lenguaje funde de una manera tan conmovedora y tan maravillosa lo espiritual y lo suprasensorial con las representaciones externas, que, a su vez, conmueve todo nuestro ser* (129).

Lotman sugiere que el símbolo como sistema lingüístico en las culturas ancestrales era esencialmente alegórico para registrar sus costumbres, mitos y creencias. Una apreciación que presenta varias vertientes entre los vanguardistas y que, tanto los escritores Rimbaud, Verlaine, Apollinaire, Tzara, Breton y Baudelaire; como los pintores Gustav Klimt, Frida Kahlo, Picasso y Julio Romero, usaron las metáforas en sus obras y el símbolo como fórmula conveniente para registrar sus divergencias con el arte clásico. Y, aunque sus expresiones tienen raíces multiculturales, fueron y son individualistas

En la Semiósfera II, Lotman analiza la semiótica desde el razonamiento pasado, presente, futuro y desde las inferencias científicas al texto y a la conducta. Exterioriza en los símbolos

³⁴ **Wilhelm Heinrich Wackenroder**, fue un escritor del romanticismo alemán (1773-1797) que, al igual que el filósofo Otto von Guericke (Sexo y carácter), murió a muy corta edad decepcionado con sí mismo. Wackenroder fue reconocido por su obra. *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* -1796-, donde narra la historia de un clérigo apasionado por el arte que expresa lo que entiende es la concepción idónea de la pintura ajustada en los líderes del renacimiento (Durero y Rafael). A su juicio, Dios se manifiesta con el hombre a través de los sentimientos lóbregos de la naturaleza del arte y por su lenguaje incógnito, en la estética se representa a través de lo invisible-visible y la sensibilidad del arte. Otros ensayos fueron publicados después de su muerte: *Fantasías sobre el arte, para amigos del arte, Peregrinaciones de Franz Sternbald*. Wackenroder simbolizó el romanticismo espiritual, contrapuesto a los que no creían en ninguna filosofía religiosa. Junto a Ludwig Tieck, August Wilhelm Schlegel, y Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (Novalis), formaron la sociedad *Cenáculo de Jena*.

usados por diferentes culturas: en su espacio de construcción, en los métodos de comunicación desde el momento en que se originaron y fueron descodificados. Distingue varias categorías como objetos inteligentes: la conciencia natural del hombre como unidad humana aislada, el texto y la cultura como conciencia colectiva; valora cómo se entrelazan la mente, el texto, la cultura y la inteligencia artificial. Sus conclusiones nos llevan a derivar en que, para comprender el proceso evolutivo en las obras de Gris, Amalia y Ramón, habría que descodificar cada símbolo por separado y contrastarlo con el testimonio individual de cada uno de ellos; además, con el razonamiento de los expertos en sus obras para generar conclusiones lógicas. Lotman analiza la comunicación desde el texto en la cultura humana como perseverancia del acto comunicativo, determinado por el texto transmitido por el emisor al receptor, destinado y orientado a la comunicación colectiva; lo que puede interrumpir el proceso por las interferencias del desconocimiento de los símbolos lingüísticos y dificultar la comprensión. Propone que, para que se interprete correctamente, haría falta la movilidad lingüística. Otro aspecto analizado por el autor es la esencia del acto expresivo cuando se crea una nueva información. Aquí el sistema se valora por cambios significativos al texto obtenido como resultado de profundos cambios, pero que también se obtienen por las casualidades o errores. En este contexto, Lotman nos refiere a *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann*³⁵ y su novela *El gato le Murr*, en donde las nuevas ideas surgen del oscurantismo y, en igual similitud, las escenas de *Anna Karénina* de *León Tolstoi*.

Para Lotman, las transformaciones culturales que experimentan las lenguas son indescriptibles por formar parte de facetas de procesos prolongados en constante evolución que

³⁵ Al igual que Ramón Gómez de la Serna, Hoffmann incursionó en múltiples ramas de las bellas artes como la narración y la música (cantante-compositor, la pintura y la caricatura). En *El gato le Murr* narra la variación de dos mundos paralelos en continuo luchas, en donde Hoffmann es el narrador omnisciente que adjudica a un gato artista tonto lo que debe hacer y decir para que al convenza a Kreisler, que también es artista, para que imprima una historia a su conveniencia.

se retroalimentan de la colectividad y sus códigos lingüísticos. La comunicación plurilingüística puede ser el referente del método utilizado como enlace comunicativo y como proceso de transmisión de mensajes ya formulados. Para que se haga efectiva una regulación adecuada que construya la esencia de un mensaje innovador, es indispensable una estructura poliglota. Esto explica el hecho enigmático desde otros puntos de vistas de la heterogeneidad y el poliglotismo de la cultura humana, pero también de todo dispositivo intelectual. A la disposición imperceptible en la organización semiótica, el autor la designa *Bipolaridad Textual*; esto se refleja en la conciencia mitológica, que es invariable y hermética en el tiempo; la visualiza como ley ecuménica del todo con el todo –aquí hay similitud con los mitos del cubismo, con la colección de estatuillas de Ramón, con algunos personajes, sucesos y conceptos de sus novelas: numerología-fenómenos atmosféricos–; como una estructura organizada en base al homeomorfismo, en el que los vínculos temporales se asocian: otoño, anochecer, vejez, concepción, siembra de los granos en la tierra, toda entrada en un espacio oscuro y cerrado; entierro de un difunto, acción de comer; donde la muerte es tan necesaria para la resurrección como la siembra para la germinación –estas creencias se asocian al significado dado por los filósofos griegos a las señales naturales–. El autor afirma que los registros de los textos míticos nos llegan como evoluciones, como transcripciones sobre transcripciones de la razón mitológica a la expresión verbal rectilínea, y al eje de la razón auténtica, estacional y rectilínea. Para Lotman es improbable la transcripción exacta de textos de lenguajes discretos, de los no discretos, y viceversa; reconoce que estas teorías no son definitivas, pues su razonamiento expone que el relevo generacional ha negado el pasado reciente, presentando nuevas formas para descodificar el sistema semiótico pasado.

Otras teorías a las que apunta Lotman, reseñan a lo simultáneo y diacrónico que delimitaban la descripción correcta del lenguaje; como conquista de la Escuela de Ginebra, aunque, los

semiólogos del *Círculo Lingüístico de la Escuela de Praga* señalaron las consecuencias negativas del fundamentalismo sobre el tema en cuestión. Para ilustrar sus teorías, Lotman traduce su juicio al lenguaje cinematográfico de los cortes: *El corte estático es una función: es solo un procedimiento científico auxiliar y no un modo específico, de existencia. Podemos examinar la percepción de un filme no solo diacrónicamente, sino también sincrónicamente: sin embargo, el aspecto sincrónico del filme en modo alguno es idéntico a un cuadro aislado, recortado del filme. La percepción del movimiento está presente hasta en el aspecto sincrónico del filme. Exactamente así son las cosas con el lenguaje* (64).

En un tercer ensayo, Lotman aborda su universo conceptual de símbolos desde las artes dentro de la cultura universal, al que designa *La Semiósfera III*; para adentrarse e interpretar las artes visuales-intangibles y sus influencias en la cultura con más apertura y las posibles existencias de sistemas sígnicos que lleva consigo el lenguaje natural en la pintura, la música y el cine. Consiente que hay contradicciones dentro del propio sistema, sincrónico-diacrónico, entre los textos; la pintura, los géneros narrativos y la música. En el caso del texto narrativo, su construcción será de dos formas: en base a la expresión natural, en donde las palabras-signos se vinculan conforme a las reglas de las lenguas dadas y al contenido del mensaje. El otro se desarrollará por signos icónicos. Como punto inicial, afirma que la semantización del texto es esencialmente diferente a los que rigen a los mensajes formados por léxicos textuales.

Explica cómo en el lenguaje verbal la abstracción de la locución está fundida en textos, en toda variedad de representaciones proyectivas se declara en la conciencia de igual modo. En el mensaje tipo icónico, la narración es innovadora, transporta internamente sus elementos.

Afirma que los textos en el arte constituyen la esencia de contenido sígnico y, que todas las manifestaciones del arte pueden generar formas narrativas –en coincidencia con los planteamientos de Sánchez Corral y Sonia Cánovas–. En relación con la pintura mitológica-histórica, el retrato y el paisaje, asegura que han sido sustancialmente elementos del arte natural. Aunque, otrora, la naturaleza muerta también estuvo en primer plano, pero que desde la perspectiva semiótica personificaron un papel atípico en el sentido de las contrariedades culturales ligadas al género. –En este aspecto, las artes alcanzaron mayor simbolismo natural cuando los impresionistas dejaron los talleres y salieron a las paraderas a representar la naturaleza desde su individualismo, al margen de la visión estética convencional de los renacentistas. Y esto estimuló la consagración al arte disidente de Ramón Gómez de la Serna cuando vio los trabajos impresionistas en uno de sus viajes a París–.

De acuerdo con el autor, la semiótica de la palabra hablada se descodifica por las tendencias culturales y las interacciones de esos mismos procesos semióticos que se sitúan en el arte de la representación de la naturaleza muerta, que se representa por bosquejos de varios significados; y se representa como una forma de rebelión contra el lenguaje icónico verbal. La naturaleza muerta puede aspirar a la plena ilusión de cosidad. El artista se plantea como objetivo hacer creer al espectador que, ante él se halla no la representación de una cosa, sino la cosa misma. Aunque de acuerdo con Nelson Goodman, por más énfasis y naturalidad con que un pintor intente hacer una copia igual al original, estaría lejos de lograrlo, pues solo percibe lo exterior; más los pintores simbolistas están más cerca de la realidad con sus representaciones por ver ambos mundos en el modelo. *La naturaleza muerta es una irrupción en el dominio del olfato, el tacto, el gusto e incluso el sonido, dominio de los sentidos que, al parecer, está contraindicando al arte de la pintura y con otros géneros habitualmente no está acentuando y no atrae una atención especial del artista* (Semiósfera III: 19).

Enfatiza sus argumentos con obras como: *Las miniaturas* de Fyodor Ivánovich Tolstoy (se producen gotas de agua caídas y moscas sobre el dibujo; aquí la semiótica se detiene a percibir los múltiples significados y la conceptualización del metalenguaje). *Los escaparates para adornos* de Georg Hint; *La Tabla con dibujo y huella* de M. Eckhardt; y los trabajos de naturaleza muerta de G. Teplov. —La riqueza conceptual del cubismo sintético-analítico de Juan Gris, sumado a su estética visual, se debió a su habilidad de cohesionar la naturaleza muerta con la geometría y el multicromatismo, a pesar de la desconfiguración de la realidad—. La naturaleza muerta posee un antagonismo marcado por alegorías de las tradiciones culturales, creencias enigmáticas; por ejemplo, la inserción de un cráneo en una composición pictórica como simbología de muerte y terror. Prendas preciosas, cofres ornamentados, significado de evidente fortuna y exuberancia. Lotman asevera que este tipo de naturaleza muerta no es mirada, sino, leída. Para discernir en el significado emblemático y descodificar las multirepresentaciones pictóricas de naturaleza muerta de cualquier tendencia artística de cualquier época, sería necesario tener conocimientos de cultura general y etnográfica, además, juicio crítico sobre arte. *La saturación de naturaleza muerta con significados se manifiesta sobre todo en las épocas en que la atención del arte está dirigida fijamente al análisis de su propio lenguaje, como, por ejemplo, el periodo del Barroco del siglo XX. Mientras que la palabra poética de los futuristas aspiraba a semejarse a la cosa, en la pintura de principios del siglo XX se manifestó claramente la tendencia a tratar la cosa como palabra* (21).

Los trabajos de Cézanne son ejemplos vivos de la tendencia sintética de naturaleza muerta: las multiplicaciones de manchas multicromáticas y de las formas tridimensionales, su evidente desarmonización y ausencia de concordancia gramatical la sitúan dentro de los escenarios semióticos muertos. Para Lotman, los trabajos de Cézanne encierran un egocentrismo fundamental, separado por su materialidad. En referencia a la pintura o dibujo

de retrato, Lotman lo define como el género pictórico más natural que no necesita de fundamentos retóricos para su entendimiento, pues es la viva representación de la naturaleza viviente que evoca la realidad facial del retratado (en contradicción con Nelson Goodman). Aunque, reconoce que se le aplica una semiótica inventada, pero que por el estigma de algunos personajes, podrían tener un simbolismo recóndito; aun destacando los rasgos de la persona viva-humana, a lo que se le atribuye la dominante del sentido común.

En el caso del teatro, para Lotman tiene espacios dentro de las escenas, con lenguaje ajustado y delimitado, cuyo dominio solo será garantizado si el autor y los actores ofrecen un trato primoroso y acabado al espectador, ya que los pilares del lenguaje teatral son directos y específicos en la escena; siempre intenta personificar realismo y viveza; y Pushkin es el referente en la separación del lenguaje de la realidad verídica y de lo ficticio en las escenas. Goethe encarnó el simbolismo, afirmando que cada acto debía estar cargado de significado propio, y al mismo tiempo prepararse para otro mucho más significativo. Refiriéndose a la semiótica en la escena en el teatro, Lotman enumera cuatro aspectos relevantes: el texto y el código, como principal problema de la semántica por la codificación y la decodificación; la convencionalidad y la naturalidad; la influencia sobre el espectador [la pragmática teatral] y el ensamble semiótico. Sobre la contribución a la semiótica icónica del lenguaje teatral y la pintura, Lotman aborda varios ejes temáticos que edifican los aportes dados por estas dos ramas del arte. La estética es el pilar principal de estos tópicos, la función mágica de objetos tales como el reflejo de un espejo que crean otro mundo a partir de imágenes refractivas. La imagen reflejada de la cosa está arrancada de los vínculos prácticos naturales para ella [espaciales, contextuales, de fidelidad, etc.].

Un ejemplo dentro de las artes escénicas al que nos refiere el autor es el muñeco como juguete, como actor de terror; las estatuas-estatuillas y los maniqués. El muñeco tiene la particularidad de que, aun siendo un objeto de arte infantil, es utilizado como imagen

terrorífica o de comedia para adultos; además, su simbología encarna el mundo mitológico, lúdico y folclórico. Si se mueve por sí solo estimula a una doble relación: si lo comparamos con uno inamovible se traducen en él rasgos de naturalidad. El sentimiento de la no naturalidad de los movimientos discontinuos y la forma de saltos surge precisamente al mirar el muñeco, ya sea de cuerda o marioneta; mientras que el muñeco está inmóvil no provoca ese sentimiento. El perfil semiótico del muñeco podría disponerse en el universo de los adultos, aunque refleja recuerdos de la infancia, esto lo hace un dispositivo no casual que se sitúa en cualquier civilización. En el muñeco existe una complejidad semiótica popular, presenta una esfera extraña y entra en contrariedades con el arte vivo.

Otro de los tópicos es el *Espacio Arquitectónico*, que se desarrolla dentro de una amplia semiósfera cultural, lo que la hace dualmente simbolista. Crea estructuras globales, modelos que evolucionan, se reciclan y han ido sustituyendo los estándares clásicos por el minimalismo funcional. De acuerdo con las observaciones del autor, la lectura de la arquitectura es hiperestructuralista; sus diseños pueden parecer complejos y no decodificables para quienes desconocen la adaptación del arte frente a la aplicación de la física y la matemática en su ordenamiento, desde ese punto de vista presenta una interpretación compleja para el espectador que solo ve su funcionalismo cuando se presenta el producto final. Contrariamente a la pintura, la música y la literatura que mantienen registros históricos al alcance de quien lo desee; la arquitectura es diferente, pues la inclemencia del tiempo borra sus huellas, además, los edificios viejos son demolidos para dar paso a estructuras futuristas y ganar espacios. Por esta razón es complejo para la arqueología descodificar los enigmas de las construcciones ancestrales megalíticas, las ciudades desaparecidas por la inclemencia de los elementos y por el tiempo. Aunque han aparecido textos que podrían ilustrar dudas sobre las pirámides, las ciudades petrificadas y calcificadas, las que están en el fondo de los

océanos —por ejemplo, resultaría complejo establecer la realidad objetiva de las construcciones desaparecidas con los petroglifos-jeroglíficos o la traducción de la escritura cuneiforme; aunque, Zacarías Sitchin intentó demostrar la traducción de las tablillas sumerias—. *En la literatura, en la música y la pintura, eso lo garantiza de que las épocas culturales pretéritas no desaparecen sin dejar huellas, sino que quedan en la memoria de la cultura como extratemporales: la aparición de Mozart no conduce a la destrucción física de las obras de Bach, los futuristas arrojan a Pushkin de la nave de la competitividad, pero no destruyen sus libros. En la arquitectura, con frecuencia los edificios viejos son demolidos o son destruidos por completo* (Semiosfera III: 104).

Para Lotman, la composición de la arquitectura es la propia arquitectura y las edificaciones rigurosamente arquitectónicas se encuentran en reciprocidad con la semiótica de la serie arquitectónica —ritual de la vida cotidiana, religiosa, mitológica—, con toda la suma del simbolismo cultural.

El universo semiótico que envuelve las obras de Gris, Amalia y Ramón promete múltiples campos semánticos, tanto en lo visual como en lo conceptual; y para acercarse a sus símbolos con objetividad habría que trazar un mapa cronológico etnográfico para adentrarse en su formación, en sus estilos de vida, en sus vivencias y en las divergencias-coincidencias con los que influenciaron su arte; en las doctrinas y culturas que usaron como modelos. Aunque los tres se sitúan dentro de la vanguardia española —y parafraseando a Lotman—, cada uno de ellos creó su semiósfera individual, pero con rasgos semióticos colectivos para conformar una identidad cultural homogénea.

3. CAPÍTULO III

3. JUAN GRIS

3.1. ANÁLISIS DE LOS CONTENIDOS EN LA PRENSA ESCRITA, MULTIMEDIA Y PUBLICIDAD GRÁFICA

3.1.1. Juan Gris: Análisis prensa escrita

EL PAÍS

https://elpais.com/cultura/2018/03/15/actualidad/1521133404_141350.html

Cornell y Juan Gris retoman su relación en Nueva York El Metropolitano explora la afinidad entre dos artistas que nunca se conocieron



Cacatúa para Juan Gris' (1953), una de las cajas del artista Joseph Cornell

EDUARDO LAGO 15 MAR 2018

El 21 de octubre de 1953, Joseph Cornell abandonó el estudio que mantenía en el sótano de la casa de Utopía Parkway, en el barrio neoyorquino de Queens, donde vivía recluso con su madre y un hermano discapacitado, y se dirigió en metro a Manhattan. Sus expediciones tenían como fin dar con los objetos heteróclitos que acumulaba en sus celebradas "cajas de sombra", aunque aquella tarde quería ver una exposición que la legendaria Janis Gallery, hoy desaparecida, dedicaba a los artistas más influyentes del siglo XX. Había obras de Matisse, Picasso y Mondrian, entre otros muchos, pero fue un cuadro de Juan Gris, (*Hombre en el café*, 1914) lo que conmocionó a Cornell hasta tal punto que durante los 13 años siguientes se entregó de manera obsesiva e intermitente a la realización de la más extensa serie de cajas de sombra que jamás dedicó a ningún objeto de su atención artística a lo largo de su vida. Aquella obsesión toma forma en una exposición en el museo Metropolitano de Nueva York.

En 1953, Cornell era un artista reconocido que gozaba de la admiración y amistad de algunos de los intelectuales, poetas y artistas más importantes de su tiempo, entre ellos Marianne Moore, John Ashbery, Susan Sontag, Marcel Duchamp o Mark Rothko. Tampoco se puede decir que Juan Gris fuera un desconocido para el norteamericano. Según contó en su diario, la misma mañana que acudió a la exposición había estado leyendo la monografía que Guillaume Apollinaire le dedicó al artista español, pero el encuentro con *Hombre en el café* le hizo ver en Gris "un espíritu cálido y fraterno" con quien sintió necesidad de conectar urgentemente. Entra aquí la extrañeza esencial de su carácter. Había en Cornell algo irreducible y es eso, precisamente, lo que trata de atrapar esta muestra insólita. Profundamente solitario, devorado por anhelos y

pulsiones que jamás lograría calmar, la textura del deseo insatisfecho que dio forma a su vida se refleja en su trabajo, marcado por fetichismos de signo inocente. Sentía necesidad de contacto físico, pero nunca logró consumarlo. Gozó de la amistad de Marianne Moore y Susan Sontag, que caracterizó con precisión la inquietante extrañeza de Cornell señalando que “no habitaba un cuerpo sino una cabeza”. En su autobiografía, La red infinita, Yayoi Kusama, describe sus frustrantes encuentros con Cornell en el jardín de su casa. Cuando falleció en 1972, seguía siendo virgen.

La caja es la metáfora central de la vida y la obra de Cornell, su fábrica de sueños, reflejo de una existencia solitaria y privada de afecto. Recientemente, el Metropolitan anunció que Hombre en el café pasará pronto a formar parte de su colección permanente y para marcar el evento los responsables de la institución decidieron exponer las cajas de sombra de Cornell junto a la obra de Gris que las inspiró. Hay algo conmovedor y misterioso en Aves de un mismo plumaje: Homenaje de Joseph Cornell a Juan Gris. Dispuestas en cuatro vitrinas que ocupan el centro de una sala minúscula, una docena de “cajas de sombra” se alinea frente a la tabla de Gris. Con variaciones, el espacio central de cada caja está presidido por la imagen de un ave exótica tomada de un tratado de ornitología publicado en Inglaterra en el siglo XIX. Gris murió en 1927 en París, ciudad a la que Cornell siempre deseó viajar, aunque como tantos de sus anhelos, el sueño jamás se haría realidad. La muestra del Metropolitan busca hasta el 15 de abril explicar el misterio de la afinidad entre dos artistas cuyas trayectorias jamás llegaron a cruzarse, logrando de manera mágica dar vida a una región imaginaria en la que sus poéticas coinciden luminosamente.

Análisis: En este artículo, el filósofo, escritor, crítico literario y traductor Eduardo Lago Martínez, hace galas de sus dotes de conocimientos generales en las bellas artes – específicamente como crítico y cronista de pintura–. Narra la necrología distante de dos pintores con idealismo vanguardista símiles que entrecruzaron miradas sin conocerse. El articulista compara sus estilos pictóricos, sus vivencias, sus sueños, triunfos y desilusiones. Usa el lenguaje culto y rebuscado, aunque estructurado de forma tal que puede ser entendible por un lector de nivel cultural medio alto; lo que podría ser una contradicción de cómo debe ser redactado cualquier género periodístico en un medio generalista que pretenda informar, formar y entretener al lector y que, si fuese en una revista especializada, se justificaría su retórica culta. El tecnicismo lexical y la ornamentación literaria sitúan este artículo, más que en la retórica de las bellas artes, en la retórica sublime que recurre al lenguaje metafórico para enaltecer el talento de ambos pintores. Por lo que puede decirse que está dirigido a lectores con igual nivel cultural que su autor. Además de ser un texto informativo, narra hechos y sucesos que pueden ser inéditos para la mayoría de los lectores –como, por ejemplo, de la conexión entre Cornell y las escritoras Marianne Moore y Susan Sontag; los pintores Marcel Duchamp y Mark Rothko. Además, estas informaciones pueden ser desconocidas por el lector estándar, pero pueden ser de interés como recurso documental. Por el hilo conductor que sigue la trama narrativa, parece ser un fragmento introductorio de la biografía compartida

entre Juan Gris y Joseph Cornell, en donde sus personajes principales se entrelazan para concluir en una caja de sueños compartidos, donde la soledad matizó la existencia de ambos artistas y que al final compartirán el mismo escenario para su homenaje póstumo. Aunque se trata de un artículo con dos protagonistas, el autor deja ver su preferencia por Juan Gris, ya que la veracidad ofrecida, el dominio del tema en cuestión conducen hacia a una pieza de arte cubista de Gris; en donde Cornell se inspira para homenajear a Gris, pero el autor del artículo se inspira en ambos para concluir ponderando al pintor español. Este artículo se caracteriza por informaciones que pudieron ser obtenidas por múltiples fuentes, por lo que también puede ser tipificado como noticias de sumario. En este tipo de noticias la característica central está compuesta por un cúmulo de información recolectada a partir de muchas fuentes de información, es decir la noticia central está formada por una mezcla de informaciones que pudieron ser obtenidas de distintas fuentes (biografías, folletos de exposición, otros artículos y noticias, etc.). También se sitúa como noticia de orden cronológico por narrar hechos a partir de sucesos ordenados en tiempo y espacio.

https://elpais.com/cultura/2017/11/03/actualidad/1509714989_766902.html

Cruce de miradas entre Juan Gris y María Blanchard

El museo Carmen Thyssen de Málaga confronta la obra de los creadores españoles en un período cumbre de la Historia del Arte



La obra 'Guitarra y frutero' (1918), del pintor español Juan Gris.

Ángeles García 3 NOV 2017

Juan Gris y María Blanchard se conocieron en París hacia 1912. Ella, aquejada de cifoescoliosis, se había instalado en la capital francesa un año antes, mientras que él había llegado en 1906. El encuentro se produjo a través de la artista ruso-mexicana Angelina Beloff, primera esposa de Diego Rivera y gran amiga de Blanchard, en la tertulia del café de La Rotonde. Por entonces, Picasso y Braque estaban a punto de dejar de trabajar juntos en el movimiento que había revolucionado el arte a principios del siglo XX, el Cubismo.

Ante la inminencia de la Gran Guerra, un grupo de artistas se lanzaron por caminos diferentes en la búsqueda de una respuesta a la terrible situación que se vivía en Europa, rutas distintas para llegar a una meta común: una revolución creativa que se conoció como el segundo cubismo. Juan Gris, María Blanchard, Albert Gleizes, Jean Metzinger o el escultor Jacques Lipchitz fueron algunos de sus protagonistas esenciales. El museo Carmen Thyssen de Málaga recupera ese importantísimo período del arte en la exposición Juan Gris, María Blanchard y los cubismos (1916-1927), a través de 60 obras que se podrán contemplar hasta el 25 de febrero.

Comisariada por el historiador Eugenio Carmona y Lourdes Moreno, conservadora del museo, la exposición ha sido planteada como un cruce de miradas entre los dos creadores españoles que arranca con obras fechadas entre 1916 y 1918, años en los que el artista madrileño era ya un referente internacional con su pintura sintética y geométrica. Blanchard entra de lleno en el cubismo con un nuevo sentido del color y de la composición del espacio. Las obras de ambos cuelgan a veces frente a frente y otras veces en paredes conjuntas al lado de las de conocidas piezas de sus compañeros de grupo y de artistas españoles que siguieron su estela a través de la Escuela de París, como Benjamín Palencia o Salvador Dalí.

Es esta la primera vez que se propone al público una exposición que plantee conjuntamente las aportaciones de Gris y Blanchard a la historia del cubismo. Sobre la relación que ambos artistas mantuvieron en París, Eugenio Carmona reconoce que son pocos los datos que existen sobre la vida cotidiana de María Blanchard en la capital francesa.

También Gris fue alguien especialmente discreto. “Pero a través de las cartas de Gris o de testimonios como los de Gino Severini”, explica Carmona, “sabemos que las tertulias de los cubistas en estos años terminaban siempre en el taller de Blanchard, jugando ella un papel determinante en las elaboraciones teóricas o doctrinales del nuevo cubismo. Por las cartas de Gris a Huidobro, escritas en Beaulieu, al final de la guerra, sabemos del afecto fraternal y cómplice entre ambos. Cuando Blanchard abandonó el cubismo, Gris se dolió por ello y, al mismo tiempo, se alegró del éxito de público y ventas que conllevó el cambio de posición de la pintora. Con ello, Gris mostraba una capacidad de comprensión que solo se tiene con alguien a quien se aprecia sinceramente”.

Sobre la aportación específica de Gris y Blanchard al cubismo surgido durante la Gran Guerra, el comisario precisa que entre los años 1916 y 1919, el cubismo de Gris y Blanchard fue más diverso de lo que en principio parece. Pero ambos trabajaron en la concepción y realización de una nueva pintura pura. Esta nueva concepción de la pintura quería que el cuadro fuera valorado por sus valores plásticos en sí mismos sin por ello renunciar al encuentro sobre la tela de elementos reconocibles de la experiencia visual.

“Así mismo”, añade Carmona, “ambos trabajaron el cuadro entendiéndolo como construcción de formas; construcción en la que el color cobraba un protagonismo comunicativo —pero no emocional ni sentimental— antes no admitido en el cubismo. Y construcción de formas, también, en la que, a través de formas diagonales e inclinadas, se evocaba la sensación dinámica del espacio, como si se quisiera plantear una relación vivencial entre el espacio y el tiempo. Y quizás Blanchard fue más exigente que Gris en la concepción del cuadro como superficie abstracta”.

¿Por qué la guerra resulta un estímulo para la creación artística? “En 1916, en las páginas de la revista L'Élan, Amedée Ozenfant hizo una llamada a los cubistas para que prosiguieran con su trabajo. Venía a decir que los alemanes llegarían a ganar realmente la guerra si el cubismo desaparecía, pues la desaparición del cubismo implicaría la desaparición del verdadero espíritu de la modernidad creativa. Es por ello que, ante la destrucción, el desastre y la aniquilación del contrario, el cubismo reaccionó queriendo ser aún más ‘cubismo’ o más propiamente ‘cubista’, buscando su propia esencia como promesa de un mejor mundo futuro”.

Análisis: La periodista Ángeles García Rodríguez inicia este artículo narrando de forma sencilla, flexible, precisa y amena las crónicas de dos pintores vanguardistas que compartieron los mismos escenarios, y que se conocieron a través de una tercera persona, en donde otros pintores famosos también congeniaban sus estilos pictóricos. En breves párrafos, la periodista se remonta a los años turbulentos que provocaron el encuentro en el exilio de Gris y Blanchard, para llevarlos a otro punto común casi un siglo después de su primer encuentro junto a otros cubistas en la exposición que confrontará sus estilos. Transcribe íntegramente las opiniones comparativas de los promotores de la exposición sobre el estilo de ambos artistas y sus aportes al cubismo.

A partir del tercer párrafo, ofrece las informaciones de una fuente primaria –Eugenio Carmona, comisario de la exposición–. Aunque estas informaciones son las transcripciones del comisario de la exposición, son imprecisas, pues son sus opiniones. La periodista no hace valoraciones ni se apoya en el juicio colectivo de los promotores del evento; no hace consideraciones personales, solo informa lo que le dicen las fuentes. Detalla las informaciones generales hasta concluir en el cruce de miradas entre Gris y María Blanchard en el museo Thyssen de Málaga.

A partir del cuarto párrafo, Ángeles da un giro de lo informativo a lo valorativo con las opiniones del comisario sobre lo que representaron ambos artistas en la evolución del cubismo, y tomando como referencia el relato epistolar de Gris y el testimonio del Gino Severini –estas no son referencias precisas, sino, las transcripciones de las conjeturas del comisario–. Este párrafo se establece como noticia complementaria para ambientar el desenlace, la exposición, que se quiere comunicar. Aunque las algunas informaciones se

ambientan en hechos posteriores a la información principal, el contenido se sitúa dentro de una noticia breve, pues su objetivo principal es ofrecer informaciones cortas para culminar en la exposición. Es también una noticia reportada, pues se realiza a partir de la conversación entre los comisarios y la redactora.

EL CULTURAL

<https://elcultural.com/Nuevo-record-de-Juan-Gris>

Nuevo récord de Juan Gris



Naturaleza muerta con mantel a cuadros se ha vendido por 41 millones de euros

VANESSA GARCÍA-OSUNA 5 febrero, 2014

*Londres fue ayer el epicentro del mercado del arte. Tras el anuncio de la cancelación de la subasta de la colección portuguesa de Miró, se esperaba con expectación la salida a pujas del catálogo de arte Impresionista y Moderno de Christie's cuya portada ilustraba un excepcional bodegón del pintor español Juan Gris. La venta generó un volumen de negocio de 212,7 millones de euros, y *Naturaleza muerta con mantel a cuadros* de Juan Gris duplicó su estimación inicial al alcanzar los 41 millones de euros, récord mundial en subasta para una creación cubista.*

*Gris pulverizaba así su anterior récord de artista fijado en 18,2 millones de euros conseguido en 2010 en Christie's con una sobria composición de 1913 titulada *Violín y guitarra*. Con este registro, Gris ha invertido la deprimente tendencia que parecía seguir su mercado en los últimos años. Según la consultora Artprice en la última década sus obras se habían depreciado cerca de un 50%. El destino de este codiciado lienzo habrá sido probablemente una colección particular norteamericana o británica, el grueso del mercado del artista madrileño, pues España apenas representa la ínfima cifra del 0,03 de sus ventas.*

*Este bodegón salía al mercado por primera vez y era propiedad de una pareja de coleccionistas suizos que habían mantenido una estrecha relación con la vanguardia histórica: conocieron a Constantin Brancusi, contemplaron el *Guernica* en el estudio de Picasso, apoyaron a un Piet Mondrian empobrecido y hospedaron a Hans Arp con regularidad en su domicilio.*

Descubrir la tela de Gris fue motivo de alegría, pero también de frustración pues su precio excedía sus posibilidades financieras en aquel momento. Al no poder comprarla, aconsejaron a su amigo, el conocido profesor Wilhelm Löffler, que se hiciera con ella, y éste, entusiasmado, se la compró dejándosela después en herencia a la pareja. Esta pintura de gran formato data de 1915, un año clave en la carrera del pintor en la que evoluciona de su primer cubismo analítico a un cubismo sintético más lírico.

La importancia de este 'clásico moderno', de más de un metro de alto, viene reafirmada por el hecho de que, desde su creación, había formado parte de notables colecciones privadas, entre ellas, la de uno de los mecenas del Cubismo, el doctor G.F. Reber de Lausana. El distanciamiento de Gris del cubismo analítico se percibe en la energía exuberante que destila la pintura en la que se recrea una explosión de objetos, que parecen irradiar desde un punto inferior de la composición. Fue pintada en marzo, apenas unos meses después del regreso del artista a París, donde se refugió tras el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Gris no consigue alejar el fantasma de la guerra, y el cuadro recrea un ejemplar del periódico Le Journal que muestra deliberadamente el siniestro subtítulo de 'Comunicados oficiales'. Cada vez más, Gris perseguía una versión casi neoplatónica de sus objetos, no confiaba únicamente en su capacidad de observación sino en la memoria, la experiencia y el concepto. Buscaba una forma moderna de clasicismo que penetrara en el corazón de la existencia.

Análisis: Más que una indagación, la periodista y crítica de arte Vanessa García, aporta en este breve artículo informaciones sobre el valor financiero y los atributos culturales que representa una pintura de Juan Gris. En pocas líneas, ambienta y acomoda la información principal, paseándola por otros pintores bien conocidos y bien valorizados hasta conducir al lector hacia su objetivo: la revalorización de Gris como pintor póstumo y la puja récord de su obra *Naturaleza muerta con mantel a cuadros*. Aunque las informaciones son verídicas, Vanessa incluye el lenguaje de la exageración, comparando otras obras del pintor con otras en la subasta.

Para llegar a sus conclusiones, la periodista se valió de fuentes secundarias como: las informaciones ofrecidas por la galería que subastó la obra, la consultora Artprice y otros posibles medios de información en arte. Utiliza el lenguaje exuberante para intentar poner a Gris ante el lector como uno de los pintores mejor valorizados por los coleccionistas.

Mientras va describiendo lo acontecido en la subasta, se remonta al pasado reciente e incluye a los antiguos dueños de la pieza, su participación y apoyo a otros conocidos artistas vanguardistas. Emite un párrafo como colofón de la historia del cuadro, donde menciona los diferentes dueños que tuvo la pintura hasta concluir en uno de los escenarios más prestigiosos de subastas. La periodista deja ver su afección por Gris y el cuadro. Para revalorizarlo lo compara con otras pinturas famosas. Emite juicios de valores sobre los sentimientos del artista y las posibles vicisitudes y trasiegos en su exilio, como estrategia para incidir en los sentimientos del lector.

3.1.2. Juan Gris: Análisis multimedia

Soporte comunicativo: *Video*

Título: *La reordenación de la mirada moderna. Juan Gris*

Concepto: *Pintura: Cubismo Analítico-Sintético*

Exponentes: *Eugenio Carmona, Catedrático de Historia del Arte, Universidad de Málaga /
María Dolores Jiménez Blanco, Profesora titular de Historia del Arte, Universidad
Complutense de Madrid*

Institución responsable-difusora: *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*

Medio: *Canal de YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=UAhX8dh12LA>

Duración: *3 minutos 11s*

Análisis: El video inicia con un primer plano del logotipo del Museo Reina Sofía en el centro de la pantalla, como forma de que el observador sepa desde el primer instante que es este museo quien difunde el mensaje. Continúa con siluetas de imágenes en disolución de personas en la sala donde se encuentran los cuadros del pintor, y a continuación se escucha la voz en off de Eugenio Carmona, quien va narrando en voz aguda con eco penetrante y con fluidez los inicios del pintor cubista, sus aportes y su evolución conceptual como artista. Hay traducción simultánea del idioma español al inglés en la pantalla, lo que facilitaría el entendimiento de los posibles usuarios internacionales al canal. El rodaje va haciendo una panorámica visual en plano general a algunas pinturas colgadas en la sala —en esta primera

parte hay una interconexión entre imágenes y sonido que transfiere armonía visual al espectador y lo reorienta desde el principio, lo que podría estimular su interés de seguir viendo el video. Aparece la imagen de cuerpo-medio perfil del narrador, en contraste de claro oscuro que sugiere formalismo conceptual, fortaleza visual y seguridad en la comunicación. Como catedrático de Historia del Arte, experto y conocedor de la vida y obra de Juan Gris, el exponente va narrando con fluidez y sencillez la incursión de Gris al cubismo y sus iniciativas para evolucionarlo. A continuación, se escucha la voz en off de María Dolores Jiménez Blanco, seguida por una panorámica de imágenes de visitantes en la sala cubista. La voz de la narradora suena bastante agradable, lo que puede estimular a seguir viendo el video por la naturalidad que introduce la participación de Gris a su llegada a París, los obstáculos para acceder al nuevo estilo que embrionaba en manos de Braque y Picasso; y su incorporación al laboratorio cubista. Carmona expone sobre la persona más conocedora de Gris y su legado, –Daniel Kahnweiler– que, de acuerdo con el narrador, es el referente más acreditado y confiable. Mientras las imágenes de pinturas de Gris van rodando en Close up, la conexión entre texto, diálogo y banda sonora amenizan el rodaje, lo que puede ser agradable ante el espectador. Jiménez Blanco exterioriza sobre el contenido semiótico de las obras del artista y el nuevo estilo que representó al anexar la arquitectura, el collage y el color al cubismo abstracto-figurativo. Aunque ambos catedráticos son expertos conocedores de Gris y su obra, sumado a que el manejo de la comunicación en el video es de fácil entendimiento y sus personalidades pueden generar confianza a quien mire el video; todas las fuentes citadas por los expositores son secundarias; el análisis semiótico a las obras del pintor son las opiniones particulares de los expertos, lo que puede ser subjetivo, pues otros expertos tienen opiniones diferentes sobre las obras de Gris. Así como otros expertos y críticos de arte tienen descriptivas diferentes a ellos, puede que no haya convergencia de criterios en la semiótica del arte de Gris.

3.1.3. Juan Gris: Análisis Publicidad Gráfica


Folleto exposición Museo Reina Sofía / 23 de junio-19 de septiembre 2005

INCARS

Juan Gris

Pinturas y dibujos 1910-1927

23 de junio - 19 de septiembre de 2005



Guitarra y frutero (Guitar and still life), 1913. Óleo sobre lienzo, 30 x 70 cm. Fundación Gris, Bruselas. Foto: F. R. P. / F. R. P.

Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía


Salto Intero, 85
28012 Madrid
Tel. 91 774 10 20
Fax. 91 774 10 20

Horario de exposiciones
Lunes a viernes de 10.30 a 21.00 h.
Domingo de 12.30 a 14.30 h.
Máximo, 09.000


De las reediciones de las obras.
Juan Gris, 1904-1927, 2005

D. Legu: M. 27.000.000
VPO: 20.000.000

Información del Museo en Internet:
Web: www.museoreinasofia.es
Pantallas de per: idealista.com

Museo Nacional
Centro de Arte
Reina Sofía



Juan Gris

Pinturas y dibujos 1910-1927

Juan Gris, seudónimo de José Victoriano González (Madrid, 1887 - Boulogne-sur-Mer, Francia, 1927), era un "apasionado frío", un ser contradictorio cuyo trabajo y existencia se regían por un enriquecedor dualismo, gracias al que convivían sin problema la lógica y el raciocinio junto al amor a la poesía y la fascinación por la astrología o la alquimia. Dramático, apasionado, supersticioso e inquieto -como lo definió Maurice Raynal, uno de los más ardientes defensores del cubismo- ese hombre intelectual y emotivamente complejo que fue Juan Gris, supo mostrarse siempre atento a cuantas oportunidades le ofrecía la vida, una corta vida cuya brevedad no fue, sin embargo, obstáculo para la creación de una gran obra.

La presente exposición intenta evocar y dar testimonio de los diversos aspectos que abarca la producción de Juan Gris, insistiendo en aquellos que en algunas ocasiones han permanecido en un segundo plano, como su espléndida faceta de colorista, sus magníficos primeros años de praxis pictórica en el contexto del cubismo o sus exquisitos dibujos, que el mismo consideró en todo momento en plano de igualdad con sus pinturas. El panorama cronológico de esta muestra se extiende precisamente desde los primeros tanteos cubistas del pintor hasta sus últimas realizaciones, es decir, a partir del momento en que Gris toma conciencia de su condición de pintor y decide dedicarse a tal práctica por entero, abandonando su faceta inicial de ilustrador de prensa.

Gris llega a París en 1906, animado por el deseo de seguir a Daniel Vázquez Díaz y después de haber pasado por la madrileña Escuela de Artes y Oficios. Desde los primeros tiempos se ve obligado a ganarse la vida dibujando en diversas revistas satíricas, ocupación que ya había ejercido anteriormente en Madrid por parecidas razones. Sin embargo, su tenacidad y su decidida vocación de pintor se imponen pronto sobre esa primera dedicación forzosa a la ilustración gráfica, instalado en el 13 de la rue Ravignan -en el emblemático edificio del "Bateau-Lavoir", teatro del nacimiento del cubismo- conoce en 1908 al que sería su marchante y gran amigo, Daniel-Henry Kahnweiler, quien dos años más tarde tiene ocasión de ver las grandes acuarillas que Gris realiza del natural y que constituyen sus primeras aproximaciones a los principios cubistas. En muy poco tiempo Gris logra un estilo personal e independiente y, no obstante, profundamente enraizado en la estética del movimiento liderado por Picasso y Braque.

Una de las características más peculiares de la práctica cubista de Gris es su particular sistema compositivo, la emblemática "arquitectura plana coloreada", a la que el propio pintor se refiere para definir el resultado final de sus lienzos. Después de una primera etapa de militancia en el cubismo analítico, Gris acomete lo que se conoce como su período sintético, en el que las anteriores formas fragmentadas y perspectivas cambiantes son reemplazadas por el empleo sistemático de planos superpuestos de color y textura. Gris inicia, pues, su proceso compositivo de forma diferente a lo que suele ser habitual en la mayoría de los creadores, es decir, tomando como punto de partida una estructura abstracta que solo en el último momento se identifica con objetos reales. Se trata, en esencia, de su "método deductivo".

Las relaciones personales entre los tres grandes del cubismo, Picasso, Braque y Gris, fueron complejas. No obstante, cada uno desempeñó su papel dentro de este movimiento y Juan Gris, que comenzó su andadura con cierto retraso en relación con los dos fundadores, supo encontrar pronto su propio lugar, diferenciado tanto en los principios comunes de la estética cubista como en su personal aplicación de los mismos. A diferencia de Braque y Picasso, Gris nunca empleó por completo la paleta neutra, apostando siempre por el color, en muchas ocasiones brillante, aun estando condicionado por la necesidad tonal. Otro tanto ocurre con el sistema compositivo, derivado de la técnica del collage, y basado, en la época de madurez de Gris, en series de planos triangulares, verticales y horizontales que, sin ser transparentes, se solapan, organizando así la estructura compositiva del lienzo tanto por medio de sus diferentes texturas y tonalidades como por la espacial localización de esos planos en el espacio. La representación del volumen gracias a la utilización de perspectivas isométricas e imágenes que se refuerzan recordándose sobre sus propias impresiones en negativo, o otra de las aportaciones de Gris, que consigue por medio de ese procedimiento composiciones más íntimas, de mayor dramatismo que las de Picasso o Braque; personal es también la aplicación de contrastes de luz y sombra, empleados por Gris para crear continuidad entre los motivos del primer plano y el fondo de la composición.

Destaca la predilección de Juan Gris por la naturaleza muerta, tema que es asimismo emblemático en el contexto de la iconografía cubista y al que en ocasiones se ha querido atribuir un significado simbólico. Gris prescinde sin embargo de cualquier simbología, dedicando más de la mitad de su producción a la representación de este motivo tan arraigado, por otra parte, en la tradición pictórica española. Alterna su extenso repertorio de utensilios domésticos habituales (jarras, copas, botellas de vino, garrafas, fruteros, tazas, tazones, platos, cuchillos, tarteras, molinos de café, lámparas, petacas...) con otros de índole algo diferente como los libros o los naipes, sin olvidarse tampoco de otra de sus grandes aficiones, la música y el baile, que traduce en la representación de papeles pasteados, violines y guitarras.

La admiración de Gris por ciertos maestros del pasado se unía de las claves para desentrañar su lenguaje artístico. Aunque en repetidas ocasiones se ha hablado de la influencia, o más bien, concomitancia entre sus naturalezas muertas y los pulcros bodegones de Zurbarán, es ante todo de Cézanne, de quien aprendió la verdadera esencia de la pintura. Entendiendo las últimas consecuencias de los axiomas cezannianos, Gris formularía su famoso aforismo: "¿¿ Cézanne de una botella hace un cilindro; yo, en cambio, parto de este cilindro para crear un individuo de tipo especial, de un cilindro hago una botella, una determinada botella. Cézanne va hacia la arquitectura, yo parto de ella".



Naturaleza muerta y paisaje (Nature morte et paysage) - Place Raoul Dautry, 1915. Óleo sobre lienzo, 115,5 x 98,5 cm. Phila Museum of Art, The Louvre and Walter Arndt Collection



Mandolina y frutero (Mandoline et fruitier), 1925. Óleo sobre lienzo, 73 x 94,5 cm. Museum of Fine Arts, Boston, donación de Joseph Pulitzer Jr.

Análisis: La portada del folleto cuenta con un alto contraste entre el fondo color negro y el texto de color blanco, lo que le atribuye elegancia y vistosidad al encabezado y al mensaje; el texto cursivo transmite estética visual y formalidad conceptual. La pintura elegida (*Guitarra y frutero*) como imagen principal, también evoca distinción visual por sus colores pasteles que armonizan la estructura del diseño. El texto inferior ocupa mucho espacio y tiene informaciones que pudieron obviarse para dar más libertad al esquema general. Aunque es un diseño tipo carta, con doblaje desde adentro hacia afuera y de derecha a izquierda; los logotipos de los patrocinadores de la exposición están dispersos, y pudieron haberse colocado en el mismo lugar y con tamaño más reducido para que su dispersión no eclipse el recorrido

visual. En general, la portada refleja sobriedad y todo su contenido se corresponde con la claridad y sencillez del concepto a comunicar.

Las informaciones y orientaciones sobre la exposición, sobre el autor y el contexto general de la vida y obra de Juan Gris narradas dentro del folleto, ofrecen datos precisos sobre lo que le interesaría al visitante-lector de la exhibición. El resumen biográfico y la evolución de sus propuestas cubistas, a pesar de la abundancia textual, ofrecen informaciones que pueden clarificar al visitante. No obstante, y de acuerdo con lo establecido por los parámetros de percepción del mensaje cuando el lector tiene en sus manos el soporte de comunicación, estas informaciones debieron estar más enfocadas en exteriorizar la síntesis de la exposición, ya que la proliferación de informaciones podría sacar al visitante-lector del contexto general de la misma y, por ende, modificar la percepción de lo que se quiere comunicar. Esto no significaría que las informaciones sean irrelevantes, pero sí que la prioridad sería emitir en pocas líneas un mensaje condesado para que el lector se entere con precisión de los detalles del evento.

3.2. ANÁLISIS SEMIÓTICO BIOGRAFÍA: JUAN GRIS, VIDA Y PINTURA, Daniel Henry Kahnweiler

José Victoriano González Pérez –Juan Gris, seudónimo que acuñó para diferenciar su nuevo oficio de pintor con su profesión de ilustrador–. 23 de marzo de 1887, Madrid. 11 de mayo de 1927, Boulogne-sur-Seine. En 1902 asiste a la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, a la Academia de Bellas Artes de San Fernando y toma clases particulares con José María Carbonero; mientras trabaja como dibujante en las revistas *Madrid Cómic* y *Blanco y Negro*. En sus primeros años profesionales realiza más de seiscientos cincuenta trabajos que incluían caricaturas, ilustraciones y viñetas tipográficas. Colabora en múltiples periódicos y revistas francesas y españolas. En 1906 viaja a París y continúa su oficio de ilustrador en las revistas *L'Assiette au Berre* y *Le Cri de Paris* y *Le Charivari*. Se instala en el Bateau Lavoir en Montmartre y hace como amigo a Guillaume Apollinaire, Georges Braque y Pablo Picasso; interesándose en la pintura cubista. Comienza a trabajar la acuarela realista y pasa al cubismo. Mezcla las impresiones de Paul Cézanne e inicia un estilo diferente al Braque y Picasso. Comienza a pintar al óleo y vende trabajos a Clovis Sagot (actor de circo y payaso, posteriormente convertido en marchante y coleccionista de pintura). En 1912 se encauza con más énfasis en el movimiento cubista y expone en la Galería Sagot de París, en el Salon des Indépendents (donde le vendió pinturas a Léonce Rosenberg, Hermann Rupf y Gertrude Stein), en la Galería Dalmau de Barcelona. Comienza a trabajar junto a Daniel Vázquez Díaz y George Kars, dando un giro al movimiento Jugendstil (revista Jugend), en compañía del pintor Willy Geiger. Conoce al marchante Henry Kahnweiler, quien lo hizo su artista exclusivo. Kahnweiler le alquila un estudio donde se dedica a pintar con ímpetu hasta lograr

un estilo que interpone objetos inanimados y formas geométricas integradas en planos que conforman la unicidad de la estructura con desconfiguración espacial; también incorpora recortes de papel impresos –*Papier Collé*–; pasa un verano en Céret, donde experimenta con este estilo. A partir de entonces incorpora en sus obras el *Cubismo Sintético-Analítico* con la naturaleza muerta (bodegones, instrumentos musicales y paisajismo). Construye modelos que realzan el volumen monocromático de la composición, dándole perspectiva tridimensional a las formas. Sintetiza, unifica y simplifica figuras con formas abstractas, dándole un reordenamiento que se visualiza con profundidad y perspectiva espacial.

En 1914 se hace amigo de Henri Matisse y Alfred Maquet, y en los cabarets parisinos debaten sobre los estilos pictóricos y las nuevas tendencias. Dos años más tarde comienza a vender sus obras directamente (el coleccionista Léonce Rosenberg lo convenció y le compró toda su producción). Kahnweiler lo deja libre del contrato de exclusividad. Dos años más tarde comienza su etapa arquitectónica, instalado en Beaulieu, donde recibe las visitas del poeta surrealista cubista Pierre Reverdy y del dramaturgo Max Jacob. El periódico italiano *Valori Plastici* hace una reseña de sus obras, y ese mismo año expone en la *Galerie l'Effort Moderne*. Comienza a vender sus obras al nuevo marchante alemán Alfred Flechtheim. Un año después expone en *Galería Moos* en Ginebra y nuevamente en el *Des Indépendents* en París, donde se instala a partir de 1921 y subasta su producción en el hotel Drouot –sus cuadros no fueron tan valorizados como los de Picasso, ni como los de los fauvista André Derain y Kees van Dongen; ni como la pintura Naïf de Fernand Léger–. En 1922 sufre una recaída de salud y deja de pintar, pero un año después realiza una exposición individual en la galería Simón de París. Ese mismo año realiza los trabajos de decorados para la dirección escénica de las *Fiestas de Versaille*. En 1924 vuelve a Boulogne-sur-Seine en donde reorienta

su técnica hacia el *Periodo Polifónico*³⁶. En el 1925 expone en la *Galerie Flechtheim* de Dusseldorf. A medida que su salud empeora, Gris opta por trabajar la litografía y pintar acuarelas. El 27 de mayo muere en Boulogne-sur-Seine.

Ramón Gómez de la Serna detalló el paralelismo entre su vida y su obra en *Automoribundia* como testamento obligatorio y sin retracciones a los posibles vetos e imposiciones que predominaban en la España monárquica. Una obra acuciosa, humorística, fantástica, dadaísta y surrealista; pero con desnudez alborotadora en la que el autor dejó algunas cortinas transparentes para que el lector saque sus propias conclusiones. A diferencia de Ramón, la biografía de Juan Gris fue a su amigo y marchante Daniel Henry Kahnweiler a quien le correspondió responder las interrogantes que a los seguidores del *Cubismo Grisáceo* les interesaba o les interesa conocer del legado en su corta vida artística. En la biografía de Gris hecha por Kahnweiler, no encontramos la tinta acuciosa de Ramón la retórica incensurable-espontánea, el lenguaje rebelde, prolifero en aforismos, las exageraciones distintivas del escritor madrileño. Tal y como Kahnweiler lo declara: *Trataría de describir la vida de Juan Gris tal y como se ha desarrollado, demasiado poco tiempo, al lado de la mía, y de referir lo que he podido aprender su vida anterior* (Juan Gris, vida y pintura: 11).

Kahnweiler narra hechos contados y no siempre presenciados. Al contrario de la biografía de Gris, *Automoribundia* puede ser tipificada tan simbolista, decadente-Baudelairiana similar a

³⁶ **Periodo Polifónico:** En música se conoce como polifónico a los sonidos simultáneos, o la interpretación a dos voces usadas en el lenguaje popular musical; en el que cada unidad formula su idea, y la unión de instrumentos y voces forman el conjunto armónico, cuya combinación concluye en autonomía armónica. Este periodo se mantuvo entre 1500 y 1750 en la época del feudalismo que sometía a sus imposiciones a la gente común; pero con el crecimiento poblacional la situación social, religiosa y económica en Europa provocó un declive en el arte, lo que afectó las artes clásicas en todas sus manifestaciones cuando los artistas comenzaron a desoir las imposiciones. Quien primero se reveló fue Martín Lutero, y con su abandono al catolicismo, sus seguidores se retrajeron del arte religioso tradicional. Y para Juan Gris, de acuerdo con Kahnweiler, fue el periodo de abstinencia y supresión de lo que Picasso y Braque habían concebido como Cubismo. Gris incorporó la naturaleza muerta (instrumentos musicales como el violín), la monocromía y la interposición, entre forma y espacio.

Las once mil vergas de Guillaume Apollinaire. Por otra parte, aunque la retórica narrativa en las memorias de Amalia está registrada desde su infancia rasgada por los conflictos sociales; ella pudo haber entendido que no debía dejar testimonios comprometedores que afectaran a sus seres queridos. No obstante, la sencillez en la dialéctica del lenguaje en *De Puerta Adentro* coincide, en algunos casos, con lo narrado por el biógrafo de Juan Gris. Relata, por ejemplo, la notoriedad que ambos pintores obtuvieron en galerías internacionales. No obstante, Kahnweiler se empeña en rememorar los momentos de gloria de Gris sin denotar su figura; mientras Ramón hace confesiones que desnudan su privacidad.

De acuerdo con Kahnweiler, Gris estuvo cobijado en una primera etapa por la sombra de Picasso; y relata su primer encuentro con Gris como una casualidad, eventualidad que ambos aprovecharían para acordar la conveniencia entre pintor y marchante. *Supe, por Picasso, que se llamaba Gris, del cual había visto yo la firma en la parte inferior de dibujos en L'Assiette au Beurre, Le Cri de Paris, y más tarde en Le Tomoin* (12). Aquí el autor revive el encuentro como si discerniera sobre el éxito del pintor, a pesar de ser un desconocido en ascenso bajo la sombra. Gris aprovechó su desapego de sus mentores para incorporar la arquitectura, la naturaleza muerta, el collage y el color.

El autor describe el taller de Gris como desordenado, con un cúmulo de materiales y objetos, en similitud al estudio de cualquier vanguardista —una habitación menos repleta y desordenada que el que describe Ramón—. Lo describe como su lugar de encierro, una coincidencia narrativa con la de Ramón en sus despachos y la de Amalia cuando su familia se recluyó en Santa Cruz. Escenarios marcados por los símbolos de soledad y nostalgia que los tres artistas aprovecharon para forjar su arte a espaldas de las tribulaciones sociales. Los encierros en sí mismo pudieron haber provocado la retracción mental de Gris, Amalia y Ramón; y por eso cuando cruzaron el perímetro del aislamiento y visitaron otros escenarios

artísticos, confesaron por separados la excitación que le produjo contemplar el arte vetado para los artistas Madrileños –Amalia se extasió en las galerías neoyorquinas, parisinas y alemanas, donde se conmovió con el modernismo que desconocía; Ramón enalteció su espíritu de escritor divergente en París con Apollinaire, Tzara, Bretón, Baudelaire... Y Gris se apasionó con la pintura exhibida en el Louvre de Delacroix, Corot, Cézanne, Seurat, Renoir e Ingres–. De la misma excitación habla David Freedberg en *El Poder de la Imágenes*, en cuanto a la aducción que experimenta una persona cuando contempla una obra de arte con complejidad semiótica.

En la vida de Gris hubo amoríos, pero una compañera –la cual Kahnweiler define como fina, inteligente y espiritual–, Josette pudo haber sido lo mismo para Gris que Luisa Sofovich para Ramón, o igual que Lucio para Amalia. Aunque la vida de Gris fue mucho más corta que la de los dos otros artistas, de acuerdo con el autor, Josette fue pieza fundamental para la estabilidad emocional y física de Gris en sus últimos días. Amalia revela las agresiones emocionales e incertidumbres que marcaron su infancia y su adolescencia, pero pudo lograr la estabilidad familiar y profesional con la pintura como medio de distracción y herramienta para la superación. Para Ramón, la niñez, la adolescencia y madurez no tuvieron más tropiezos que sus propios desatinos; de lo que puede deducirse que, tanto el arte de Ramón como el de Amalia son el resultado de sus sentimientos. En cuanto al arte de Gris, Kahnweiler lo define así: *Su arte no pedía excitaciones de este género, él no abusaba, en realidad, más que del café. Durante su juventud conoció todas las privaciones; más tarde le gustaba una buena comida, una buena botella, pero invitado en casa de los amigos* (16).

De acuerdo con el autor, Gris convivió con las vicisitudes cotidianas que la mayoría de los autoexiliados tuvieron que soportar, durante y después de su traslado a París y, a pesar de que

era hijo de una familia acomodada, fuera de España tuvo que lidiar con la austeridad. Además de ser su marchante, Kahnweiler fue el mecenas que le dio la mano cuando lo descubrió en París. Pero Gris arrastraba el descuido de sus vicisitudes, aun así, lo acogió.

El taller de Gris era muy pobre, pero no tengo la impresión de que su desnudez, su desorden y su suciedad me hayan llamado la atención en aquella época, pues su aspecto era el de otro taller de entonces (14).

Gris vivió durante quince años en un taller de Boulogne, en medio de la mugre compartió con dos mujeres, y posteriormente con su hijo George. El autor narra estos episodios de Gris como si sintiera compasión por la forma en que el pintor vivía y que, a diferencia de lo narrado por Ramón en Automoribundia, para el escritor eran disfrutes imperecederos en compañía de sus espejos, su muñeca, estatuillas...; se perdía en el tiempo y producía literatura sin parar. Para Amalia el encierro en su habitación solo era aplacado con la lectura y en ocasiones con el dibujo. En las obras de Gris, los símbolos de soledad y nostalgia recrearon mundos alternos interiores que descompusieron y transformaron su realidad. Son las estampas elocuentes en su pintura. Kahnweiler define la intensidad que percibió el pintor:

La posteridad, inevitablemente, verá siempre al artista. “Como él mismo, al fin, la eternidad le cambia”. Su verdadera imagen se modelará sobre su obra, y yo mismo he discutido, afectuosamente, con mi amigo Maurice Reynal² respecto al retrato un poco muy subido de tono, para mí, que trazó de Gris en una conferencia, el trece de junio de 1938 (16).

De acuerdo con lo dicho por su hermana y citado por el autor, Gris se reservó sus calamidades, no se quejó ante sus parientes ni les solicitó ayuda económica cuando su exilio

lo condujo a una pobreza que nunca tuvo en Madrid. *“Jamás nos ha preguntado nada y nunca supimos su verdadera vida de luchas y privaciones”* (21). Una actitud distinta al exilio de Ramón en Buenos Aires, pues el escritor sí solicitó ayuda a sus amigos en España y a antiguos editores cuando la calamidad lo acorraló. Como Amalia lo relata en sus memorias, parecía ser hija única y su madre no escatimó esfuerzos ni recursos para costear sus clases de pinturas. Aunque Gris no lanzó gritos de socorro a su familia en Madrid, lo hizo idóneamente, sus gritos y reclamos los dejó en sus primeras realizaciones; en la descomposición y aleación de la estructura de sus obras que con intensidad supo dar armonía dentro del cúmulo figurativo. Por lo que relata su biógrafo, es deducible que las confesiones de Gris –a través de Kahnweiler– estuvieran bajo el influjo de las limitaciones. El autor de su vida y pintura lo define de personalidad consistente, pero sin ferocidad en su forma de llevar la vida. Al igual que a Ramón, a Gris lo asfixiaban las deudas, pero encontró alivio con su marchante.

Sobre las paredes del taller de Gris, se levantaban altas columnas de números hechas con carboncillos: eran las deudas de la tienda de comestible, a veces muy largas (22).

Ya en 1913 sus trabajos eran notorios, tanto entre los cubistas como entre otras tendencias vanguardistas. Aprovechó su no dependencia a los periódicos para los que dibujaba y se fue una temporada a Rosellón y luego a Céret; desde donde conceptualizó la síntesis y el análisis del cubismo. Le escribió a su marchante informándole de sus progresos. Regresó a París confiado en sus realizaciones; discute con Picasso sobre la incorporación de objetos inanimados en sus obras (algo que incomodó a Picasso), vuelve al aislamiento y sigue trabajando sin descanso. A pesar de las contradicciones inquisidoras que tuvieron que afrontar Picasso, Braque, Léger y Gris; a los que la crítica llamaba farsantes y desquiciados, Kahnweiler defiende a los cubistas desde su complicidad-conveniencia y desde su preferencia

con el modernismo; desde una visión a futuro por el valor cultural que iba adquiriendo y por sus aportes a la revolución artística. *Las Magníficas facultades de los cuatro pintores cubistas han terminado por imponer sus obras a la admiración de todos los humanos dotados por sensibilidad plástica* (111).

Esta valoración del autor sugiere que los esfuerzos de los pioneros tuvieron que esperar más de lo estipulados, pero su predominio logro los objetivos más allá de lo esperado. El espectador estándar veía sus obras, y la de los impresionistas, con muchas dudas frente al arte clásico, pero la sensibilidad y el espíritu revolucionario los aceptó como emisarios de la insurrección artística. Aunque Kahnweiler describe los inicios del movimiento cubista al margen de su predilección, la retórica narrativa de su escritura delata su parcialidad. Como *Necesidades imperiosas de plasmar sus emociones*, así califica el autor el brío con que los cubistas trabajan sin importarles las barreras que les impedía salir a camino. Un aspecto contradictorio entre realizador y observador, tomando en cuenta las teorías de David Freedberg, de cómo los espectadores se excitan frente a las imágenes; en el caso de los cubistas – y de acuerdo con Kahnweiler– eran los cubistas los que se excitaban realizando sus trabajos, y no precisamente los espectadores. Al igual que en otros artistas de movimientos disidente, Gris dispuso en sus realizaciones un panorama confuso que descompone la realidad visible, pero que configura una estructura narrativa elocuente desde su intimidad que fusiona la objetividad visible con la irrealidad.

En su descripción y análisis sobre el cubismo, Kahnweiler coincide las teorías de Nelson Goodman, en el sentido de que no existen réplicas exactas de la realidad visible, pues el artista solo pinta lo que ve superficialmente. Nos refiere a la transferencia que hace el pintor desde su imaginación al lienzo en donde los detalles invisibles se emiten en lenguaje alegórico, aunque el observador no encuentre respuestas en la obra de arte. Afirma que la evolución en el proceso de finalización de una pintura no tiene nada que ver con lo que

empezó a esbozar, por la diversidad de imágenes que se plantea desde el inicio hasta el final. Pero en Gris observó autonomía creativa, concentración y desborde de las emociones que lo sumergieron con la obra. Para ilustrar esta hipótesis, el autor lo formula el siguiente enunciado: *Esta materialización es la que constituye el momento crucial; el verdadero combate se libra durante la transformación de la “imagen interior”, imprecisa, flotante, en “imagen exterior”, clara, firme y visible para todos sobre una superficie plana de dimensiones dadas. Así se promueve al ser una obra pictórica, es decir, como en todas las obras de arte, un objeto nuevo, no habiendo jamás existido antes, es único para siempre* (115).

Independientemente de que como ilustrador Gris usaba las tipografías con frecuencia, una especificación importante en sus pinturas es la incorporación del lenguaje verbal como complemento en la composición, presumiblemente para que el observador pueda discernir la complejidad de la semiótica narrativa –como, por ejemplo, en las obras: *L’Intransigeant*, *El desayuno*, *Naturaleza muerta sobre mantel cuadrado* y *La maceta de geranios*.

Si bien el autor no le adjudica mucho simbolismo abstracto al cubismo de Gris, sí se puede observar variedad de códigos lingüísticos con símbolos que, de manera separada, tienen significantes autónomos, pero que si se examinan en su conjunto tienen coherencia estructural; como ejemplo, la pintura “*Naturaleza muerta en un paisaje (Plaza Revinan)*” 1915, en la que se realza la variedad de símbolos lingüísticos que incluyen figuras geométricas, tipografías, naturaleza, naturaleza muerta, edificaciones y ornamentación-decoración. Si bien Kahnweiler clasifica los trabajos de Gris por su facilidad descriptiva, en los sondeos realizados en el museo Reina Sofía, ninguno de los espectadores entrevistados

respondió afirmativamente en cuanto al significado o lo que quiso expresar el pintor en su obra.

En la estructura visual de muchas obras cubistas aparecen imágenes no decodificables para el espectador estándar; símbolos que podrían parecer complementarios o que conectan imágenes con otras para dar coherencia al recorrido visual; a estas imágenes Kahnweiler las denomina *imágenes inútiles*. En las obras de Gris, estos símbolos abstractos armonizan y añaden fortaleza a la composición –como se puede observar en la pintura *Sifón, vaso y periódico* (1916)–, donde los objetos y su distribución tienen visibilidades incoherentes si se observan de manera individual.

Ramón elogia en el libro de los *Ismos* a dos grandes artistas de su generación: Oleksandr Porfírovich Arjipenko-Archipenko y Apollinaire como destacados representantes de la vanguardia. Si bien Gris reformuló el cubismo, las esculturas cubistas de Archipenko se destacan por su fuerza visual y por una intensidad conceptual. El escultor afianzó el cubismo en Norteamérica cuando esta tendencia aún no había sido valorizada. En fecha aproximada a Gris, Archipenko llegó a París desde Ucrania –ambos tenían en común que antes de dedicarse a las artes plásticas eran artistas gráficos–. Archipenko llegó a París en 1908 junto a otros artistas soviéticos (Nathan Altman, Sonia Delaunay-Terk y Vladímir Baranoff-Rossine) y con el estilo impresionó a Picasso y Braque. Archipenko, al igual que Gris, reinventa y reorienta el cubismo desde la escultura. Posteriormente llegan sus compatriotas Aleksandra Ekster, Kazimir Malévich, Vadim Meller; y a partir del Constructivismo y el Suprematismo incorporaron ideas revolucionarias hasta crear el Cubofuturismo; además, añadieron colorido y viveza al cubismo. En principio, y como a todos los disidentes, los salones parisinos *Des Independants* y *D'Automne* fueron sus únicos espacios de exposición. Al igual que Amalia, en diferentes fechas, Archipenko participó en la Bienal de Venecia y Niza. Comparte la

filosofía Ramoniana, en el sentido de que ambos se alejaron del arte neoclásico para exponer sus fantasías discordantes. Para Kahnweiler, así como el aporte más significativo de Gris fue el cubismo sintético; el aporte de Archipenko fue *La Escultopintura*³⁷.

Gris incorporó la música de manera conceptual en el cubismo, añadiéndole conceptos dadaísta y surrealista por encima de sus símbolos propios. Para diferenciar las artes plásticas, la arquitectura y otras disciplinas de las bellas artes, Kahnweiler plantea que: *La arquitectura, lo mismo que la escultura, vive en el espacio real, pero no existe en más que en ella misma, no significa nada fuera de sí misma. Se la compara justamente, en este punto de vista, con la música; pero mientras que la arquitectura es inamovible en espacio, la música, lo mismo que la poesía, evolucionan en el tiempo* (136).

Las sociedades organizadas antiguas afianzaron su supremacía dialéctica con imposiciones filosóficas pseudocientíficas, y en el caso del arte, los antiguos griegos y los romanos manejaron con astucia esta cuestión, dándole singular significado a los signos por medio de la adivinación, conjeturas, etc.– A las que Wenceslao Castañares se refiere en su ensayo *Historia del pensamiento semiótico I. La antigüedad grecolatina*. Kahnweiler hace referencia –con planteamientos similares a los de Castañares–, cuando cita al filósofo Eurípides para referirse a la superioridad del arte clásico como representación de la realidad al margen de lo real y, como estrategia para adoctrinar con sus creencias por conveniencias políticas, y religiosas. Al igual que Castañares, Kahnweiler plantea interrogantes retóricas para encontrar respuestas en el arte moderno. *¿Cómo imaginar, en efecto, que los contemporáneos de Pericles hayan sido los únicos hombres capaces de imitar el mundo*

³⁷ La Escultopintura es la fusión entre pinturas y esculturas, en donde ambas conforman una estructura unificada o superpuesta, conservando la integridad y dándole una vistosidad armoniosa sin que ninguna de las técnicas pierda su identidad, aun teniendo distintos significantes.

exterior? ¿Cómo creer que solamente copiándolos alcanzamos esa imitación? Mejor, ¿cómo creer que tantas épocas que hubieran podido copiar de ellos no lo hayan hecho? Cojamos la escultura, ya que en ella es, sobre todo donde sobreviene el arte griego... (140).

Y en efecto, la formación que recibió Juan Gris fue la del modelo de imitación o copia de la realidad visible; pero decidió transferir a esa realidad exterior su naturaleza muerta y emerger en lo incorpóreo de los objetos para representar lo material a través de su contexto figurativo interno. “¿Por qué hemos rehusados imitar estos modelos que teníamos delante de los ojos? ¿Incapacidad?” (140). Aunque otros autores –como Goodman en *Los lenguajes del arte*– sugieren respuestas ambiguas sobre estas interrogantes, las posibles contestaciones podrían encontrarse en el encierro del que habla Amalia en sus memorias, que la llevaron a configurar un realismo diluyente-nostálgico; o con un poco de más profundidad, en los vetos ideológicos impuestos a Tzvetan Todorov, quien para poder proponer sus puntos de vistas tuvo que salir de las fronteras del socialismo. Y aunque la escritura tertuliana de Ramón se hizo notar en los segmentos sociales barriales, la sociedad de la *Era de Oro de la Literatura* no lo asimiló como tal. Es predecible saber que de ninguna manera ni Picasso ni Gris habrían podido escalar en territorio español –cuando Ramón colgó en Café Pombo el retrato cubista que le hizo Diego Ribera, la guardia civil lo mando a quitar; igual que como los Nazis destruyeron muchas obras de arte moderno por considerarlo arte degenerado.

3.3. Análisis semiótico a pintura elegida de Juan Gris

“Still Life with Checked Tablecloth”



Título de la pintura: *Still Life with Checked Tablecloth (Bodegón con mantel a cuadros)*.

Originalmente titulado: Le compotier (El frutero)

Autor: *Juan Gris*

Fecha de realización: **marzo 1915**

Movimientos artísticos: **Cubismo**

Estilo: **Cubismo Sintético**

Género: **Naturaleza Muerta**

Técnica: **Óleo-Grafito sobre lienzo**

Dimensiones: **116.5 cm × 89.2 cm (45.9 in × 35.1 in)**

Posibles influencias de otros pintores en esta obra: **Picasso, Braque y Cézanne**

Localización actual de la pintura: **Metropolitan Museum of Art, New York, E.U.**

Descripción de la pintura

La parte superior del cuadro es de color negro degradado al verde. El fondo de la composición es un suelo de madera color marrón con rayas onduladas de color negro. Hay una mesa de madera de color marrón oscuro situada en perspectiva ascendente, a la que solo se ven algunos sus contornos. La mesa se encuentra en el centro de la composición y está cubierta en su parte superior por un mantel de cuadros blancos y azules; la parte inferior de la mesa está cubierta por un mantel de ajedrezados marrones y amarillos, sus laterales son azules y grises. Sobre la parte superior de la mesa hay una botella de vino color verde con etiqueta blanca y letras negras; a la izquierda de la botella hay un racimo de uvas verdes dentro de un tazón de cristal, a su derecha una taza con café. Toda esta parte está rodeada de figuras geométricas de colores negros degradados con tonos verdes. En la parte inferior del centro de la mesa hay, de forma difusa, una botella de cerveza, una vasija de cerámica en conserva, posavasos; un ejemplar del periódico francés *Le Journal*. Todos estos elementos conforman lo que parece ser una cabeza de toro, donde el hocico es la taza de café en la parte inferior del lienzo y la oreja es la botella de cerveza Bass; el ojo de buey es el posavasos blanco y negro en la parte izquierda. Vista en su conjunto, esta pintura es un cúmulo de

formas geométricas a las que se adhieren objetos inanimados, en donde el color y las formas están yuxtapuestos de forma tal que parecen una sola forma, una cabeza de un toro.

Análisis semiótico a la pintura: Still Life with Checked Tablecloth

Una composición en la que Gris mezcla elementos naturales inanimados con formas reconstruidas a partir de la aleación de formas imaginarias para representar dos realidades inherentes: existencia y decadencia; que pudo haber sido la síntesis de su estado anímico cuando se encontraba confinado voluntariamente en Bateau-Lavoir de Montmartre. Aunque esta composición es su razonamiento interior de un cubismo revolucionado, también aplica su conceptualización asimétrica al margen de sus mentores; no solo el estilo original sino, para representar dos universos alternos: la realidad invisible y el contexto visible sin que uno se aleje del otro.

En el vino, las uvas y el café, pudo haber reflejado las añoranzas de su tierra natal; pues si tomamos en cuenta las descripciones de Henry Kahnweiler sobre el pintor, éste no llevó una vida agitada en París, por lo que estos elementos, más que representar el placer, podrían establecer el apego a las costumbres españolas; por eso la cabeza del toro conformada por todos los elementos centrales. Todos estos elementos se comprimen con las características básicas entre la geometría y el espacio, articulados y superpuestas entre sí, con perspectivas disparejas pero unificadas. La incorporación del periódico en el cuadro puede ser una alusión a su oficio anterior como forma de expresar que, aunque en ese momento habría dejado la ilustración, aún seguían latentes sus habilidades de grafista. Con la incorporación de tonos fuerte degradados, pudo estar representando el éxtasis y la pasión que lo envolvían, acosado por las patologías físicas y mentales cuando pintaba sin parar para demostrarle a su marchante que su inversión sería recompensada con realizaciones vistosas, llenas de alegorías

que dejarían en el espectador el deseo de contemplarlas y comprarlas. La aglomeración de elementos interpuestos y unificados con matices cromáticos en alto contraste, pueden ser la representación de todas sus pesadumbres vaciadas en la pintura —como lo habría hecho Jackson Pollock en sus expresiones abstractas—. El propio autor dejó testimonio de sus obras: *“Toda forma en un cuadro debe responder a tres funciones: al elemento que representa, al color que contiene y a las formas que, con ella, componen la totalidad del cuadro”*.

Esta pieza puede ser el clamor extendido en su complejidad por querer hacerlo todo en poco tiempo, y de cómo él percibía que se le iba la vida y se acercaba a la muerte. Las formas geométricas y la desconfiguración gráfica podrían representar la evolución de su vida desde el exilio. Encubrir formas naturales dentro de una geometría general puede ser señal de su deseo por descansar, como si percibiera lo que había de venir; queriendo cumplir con sus compromisos profesionales antes del ocaso de sus habilidades. *Creo que realmente he progresado recientemente y que mis cuadros comienzan a tener una unidad de la que carecían hasta ahora. Ya no son los inventarios de objetos que solían deprimirme tanto*. Le escribió Gris a Kahnweiler, precisamente en fecha aproximada a la creación de esta pintura.

Cronología de exposiciones de Juan Gris

Staatliche Kunstsammlungen Dresden: junio-septiembre 1926. / Kunsthaus Zürich: abril 1933. / Kunsthaus Zürich: "Europäische Jahrhundert aus Zürcher Sammlungen," junio-agosto 1950. / Nueva York: Galería Sidney Janis. "Clímax en el arte del siglo XX: 1913", enero-febrero 1951. / Museo de Arte de Berna: octubre-enero 1955. Washington: Galería Nacional de Arte. "Juan Gris", octubre-diciembre 1983. / Staatsgalerie Stuttgart. Diciembre-febrero 1993.

3.4. Conclusiones sobre la comunicación publicitaria y la semiótica en la producción artística de Juan Gris

Aunque las bases que sustentaron la semiósfera del movimiento cubista erigido para recrear la simplicidad de una realidad distorsionada como eje central del embrión pictórico-escultórico, sus ideales se han trasladado más allá de lo esperado y han mantenido su naturaleza sin importar las anexiones. A pesar de los injertos que se le han incluido, la esencia de su universo permanece sin importar la metamorfosis sistemática que ha experimentado. La intensidad de su simbolismo figurativo-conceptual matiza su visibilidad sin importar el ideologismo o el geoespacio donde se erija esta inventiva sediciosa; y José Victoriano González Pérez fue garante de la evolución ingeniosa del cubismo. Las características básicas con las que Gris unificó sus criterios artísticos forman parte del ciclo evolutivo al que otros se adhirieron y que mantienen viva la naturaleza de este movimiento. Cuando Juan Gris se incorporó al cubismo lo estampó con sus caprichos y le añadió color, arquitectura, papel; desconfiguró significativamente las propuestas iniciales; pero sus estampas no significaron regresión, sino, evolución. Y aquel perfeccionamiento cautivó a otros pintores y llamó la atención de algunos marchantes y mecenas; y si bien los dueños de galerías y los espectadores dudaban de sus propuestas, cuando el ilustrador madrileño se dedicó a tiempo completo a perfeccionarlo, entonces sí le hicieron caso. Y fue un defensor del movimiento cubista inicial quien lo acogió. Daniel-Henry Kahnweiler creyó en sus fórmulas y lo patrocinó hasta conseguir que fuera aceptado.

Con las buenas relaciones que J. Gris tenía en las revistas y periódicos parisinos le sería fácil promocionarse como pintor –aunque en principio no le fue posible–. Las reseñas sobre sus trabajos y posteriores exposiciones fueron publicadas por la prensa nacional (París) e internacional y su fama creció. La comunicación publicitaria que se manejaba para aquel

entonces era tan mecanicista como el cubismo sintético, pero se sustentaba en las relaciones primarias entre marchantes, pintores y medios; relaciones que su marchante manejaba en casi toda Europa, además, las principales galerías. Hoy en día, y de acuerdo con los resultados de las encuestas realizadas en esta investigación, Juan Gris es un pintor reconocido en los segmentos artísticos internacionales. Un aspecto que puede ser desfavorable en cuanto a su expansión como agente de la identidad cultural española, es el hecho de la separación o dispersión en las agencias y medios; los museos e instituciones que gestionan la comunicación sobre su vida y obra. Al igual que otros artistas, sus obras están dispersas por todo el mundo y no tiene un espacio exclusivo dónde se exhiben –aunque en el Museo Reina Sofía está su mayor colección y en la Fundación Telefónica también–. Y no hay un sistema de comunicación integral corporativa en torno a su vida y obra que unifique los criterios de posicionamiento global.

4. CAPÍTULO IV

4. AMALIA AVIA PEÑA: DOGMA; ¿FEMINISMO?

Dogma

Pese a las recaídas familiares que enlutaron a la Amalia niña, las tribulaciones sociales que embistieron a todo su entorno conocido y las desilusiones por la inestabilidad familiar; las restricciones y el aislamiento casi perpetuo por miedo a ver una realidad que no daba tregua al sosiego; sumado al exilio y la clandestinidad de algunos de sus parientes cercanos, la Amalia adolescente, aunque no tenía opción, se mantuvo fiel a los cánones del catolicismo arraigado desde sus ancestros. Crecida ya, con conciencia social para discernir sobre sus creencias siguió fielmente las recomendaciones de su madre y asistió a cuantas misas, procesiones, romerías, penitencias o cualquier práctica que sirviera de consuelo y desahogo a su familia. El ir y venir desde y hacia Madrid-Santa Cruz viendo cómo a los campesinos, pueblerinos y ciudadanos les eran vulnerados sus derechos por disenter con el régimen franquista, dejó huellas indelebiles en la conciencia crítica de la Amalia adolescente, convirtiéndose en una revolucionaria pasiva-inactiva. La Amalia adulta, aunque fuera para complacer a su madre, nunca renegó la fe católica apostólica y conservó su fidelidad en las creencias (impuestas-heredadas) de su abuela y de su madre. La integridad de haber nacido

en un hogar modelo, con una primera infancia al cuidado de padres ejemplares y respetables dentro de una comarca en la que eran percibidos socialmente como la familia perfecta; donde sus únicas preocupaciones pudieron haber sido qué libro leerían en la tarde o qué profesor contratarían para sus clases particulares de matemáticas, o de piano.

Cuando *Nacionalistas* y *Rojos* endurecieron sus estratagemas de intolerancia, los conflictos ideológicos se convirtieron en armas mortales para los que predicaban la imparcialidad y para los que estaban obligados a aceptar lo que oficialistas y disidentes enarbolaban en supuesta defensa de los suyos (secuestros, torturas, fusilamientos, encarcelamientos, etc.). A pesar de las reprimendas, un lugar era común para las hijas de nacionalistas y republicanos: en los templos católicos las adolescentes continuaban sus costumbres (bautizos, primera comunión, pajes de bodas, etc.); y el sacerdote no se las negaba a nadie sin importar el segmento social al que perteneciera o sus ideologías políticas. De hecho, entre los sacerdotes había profundas desavenencias con el régimen, como las tuvo el tío de Amalia. —Cabe señalar, que en la España franquista y en casi todas las dictaduras, los líderes del catolicismo estaban íntimamente emparentados con las monarquías y dictaduras—. Ya adulta y casada con Lucio en los votos del catolicismo, Amalia disentía decididamente con el régimen, pero la misa dominical seguía siendo símbolo de armonía, reconciliación, recreación y esparcimiento para la familia Muñoz-Avia; de hecho, les impuso los sacramentos católicos a todos sus hijos.

¿Feminismo?

A parte de la contención a la diversidad social por parte de la dictadura franquista, una de las características de los regímenes totalitarios es el veto que imponen a los movimientos y tendencias sociales alternativas. Y aunque décadas atrás ya Remedios Varo y María Blanchard habían expresado su pluralismo, tuvieron que salir de España para defender el feminismo desde el arte; autoexiliarse para ponerse en consonancia con los ideales del

feminismo universal. Para Amalia el feminismo existió desde su desarrollo personal como mujer, pero sin grandes aspavientos mediáticos, pues desde niña fue influenciada por su madre a ser una mujer sensible, a cuidar del hogar; y eso era el feminismo para ella en la adolescencia. Cuando se casó, evolucionó como pintora, pero también evolucionó como persona y no se interesó por simbolizar en sus trabajos la expresión enfática del feminismo que ya comenzaba a desarrollarse en España.

En su primer viaje a Estados Unidos, Amalia experimentó dos fuertes conmociones que marcaron su trayectoria artística: la primera fue haber contemplado los trabajos revolucionarios de los vanguardistas neoyorquinos que, cuando los comparó con la pintura clásica española, supo que sus obras debían llevar su estampa y no el de las academias. La segunda gran impresión –negativa– se la expresó Salvador Dalí con sus comentarios discriminatorios y machistas en contra de la mujer y en contra de su generación –y lo cierto es que ninguna mujer había sobresalido para aquel entonces en los museos y galerías norteamericanas, tampoco en Europa.

Eva Asensio Castañeda, en su tesis doctoral: *“AMALIA AVIA: PERSONALIDAD CREADORA E IDENTIDAD FEMENINA”*; asocia a Amalia íntimamente al feminismo –con argumentos que podrían ser válidos, pues entrevistó a la pintora, y de aquella entrevista pudo haber sacado sus conclusiones–. Independientemente de que Amalia, en sus primeras exposiciones, representó a la mujer excluida y a la mujer multifuncional: esposa, madre, artista; el feminismo no es el principal símbolo en su obra, Tampoco lo estampó en su madurez profesional, en ninguna de sus exposiciones, ni en su autobiografía hizo énfasis en el feminismo convencional.

Nota aclaratoria: Aunque en este apartado sobre feminismo y dogma de Amalia, emitimos juicios de valores y nuestras opiniones, todo lo anteriormente expresado está

documentado y contrastado por el testimonio dejado por Amalia en *De Puertas Adentro*, en las entrevistas hechas por la prensa española, que también citamos en el análisis de su autobiografía; así como también por el análisis de reconocidos historiadores y por el testimonio de parientes cercanos de la pintora.

4.1. ANÁLISIS DE LOS CONTENIDOS EN LA PRENSA ESCRITA, MULTIMEDIA Y PUBLICIDAD GRÁFICA SOBRE AMALIA AVIA

4.1.1. Amalia Avia: Análisis prensa escrita

CADENA SER

https://cadenaser.com/emisora/2017/03/15/radio_tarancon/1489569800_050268.html

El legado vivo de Amalia Avia

El Museo Thyssen-Bornemisza acoge la proyección del documental 'Apuntes sobre Amalia Avia' sobre la vida y obra de la pintora santacrucera

Carmen García 15/03/2017

Aunque Amalia Avia (Santa Cruz de la Zarza, 1930) murió en 2011, su recuerdo sigue presente. El pasado 8 de marzo, coincidiendo con el Día de la Mujer, se proyectó en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid el documental 'Apuntes sobre Amalia Avia' dirigido por su hijo, Nicolás Muñoz, una obra que rescata la figura y el legado de esta artista castellano-manchega.

Entrevista a Rodrigo Muñoz Avia, hijo de Amalia Avia

"Da gusto que siga viva la memoria de nuestra madre", ha expresado en Hoy por Hoy Tarancón otro de sus hijos, el escritor Rodrigo Muñoz. En el documental aparecen los testimonios de hijos, Marija, la hermana de Amalia y compañeros de profesión como Antonio López. Es un documental de 20 minutos "que gustó mucho" el día de su proyección y que ya puede verse en la web dedicada a Lucio Muñoz y Amalia Avia.

El proyecto lucioyamalia.com es una iniciativa de los hijos del matrimonio de Amalia Avia y Lucio Muñoz, pintores que han formado parte de las exposiciones más destacables del pasado siglo en nuestro país. "Hacemos lo que podemos", manifestaba Rodrigo Muñoz, quién añade que "nos han dejado mucho y nos parece justo intentar mantener viva su memoria". En la web se recogen numerosas fotografías familiares, personales, con amigos y también toda la obra catalogada de ambos pintores.

Estas acciones están contribuyendo a difundir el nombre de la pintora santacrucera. Una labor que contó el año pasado con una ayuda "maravillosa", cuenta su hijo, la de la exposición 'Realistas de Madrid' en el Thyssen en la que se mostró obra de Amalia y de compañeros y amigos como Antonio López García, María Moreno Julio y Francisco López Hernández, Esperanza Parada e Isabel Quintanilla.

"Es cierto que con ellos hizo exposiciones a lo largo de su vida", pero esta muestra "fue para mucha gente el descubrimiento de los pintores que había allí".

Nueva cesión para Santa Cruz de la Zarza

En Santa Cruz de la Zarza, la Casa de Cultura lleva el nombre de esta artista que pasó parte de su vida en el pueblo toledano. En este centro permanece una colección de grabados donada al ayuntamiento santacrucero. Esta exposición ha crecido gracias a la cesión realizada por otro miembro de la familia, José Manuel Avia, que como confirma el alcalde, Tomás Lorenzo, ha propuesto la cesión "temporal, gratuita e indefinida" de un cuadro de la autora, un óleo de los años 60 que representa la "Procesión del Cristo de la Fe" al paso por la Calle Mayor, "una valiosa incorporación que aportará aun más valor a la interesante colección que puede ser contemplada públicamente desde hace unos meses de forma permanente", apunta Lorenzo.

Análisis: En esta publicación la periodista Carmen García inicia en un corto párrafo lo que pareciera ser un reportaje sobre la vida y obra de Amalia, pero al avanzar en la lectura el lector puede advertirse de que se trata de recopilaciones de entrevistas transcritas íntegramente, un diálogo con el hijo de la pintora, quien resume en la transcripción la vida y

obra de su madre. La entrevista fue realizada en un programa radial, en homenaje póstumo, para resaltar su legado y para anunciar la difusión del portal web lucioyamalia.com. Habla de la exposición colectiva en la que un año antes participara la pintora realista. También se transcriben las entrevistas de los principales responsables del proyecto web y de la casa de la cultura que lleva su nombre en Santa Cruz de la Zarza. Puesto que cada dialogo está antecedido por un audio, esta publicación es de fuente secundaria. La publicación de un documental sobre la pintora es el contenido principal de la publicación. Aunque Amalia no ha sido canonizada, ni al momento de la publicación era una heroína española, este reportaje se sitúa dentro de noticias efemérides, ya que su transmisión coincide con el día internacional de la mujer. También es una noticia reportada ya que las recopilaciones son elocuciones de varias personas sobre el mismo hecho acontecido en ese momento. Es también noticia breve por brindar exclusivamente informaciones concisas en un lenguaje sencillo y austero.

EL MUNDO

<https://www.elmundo.es/cultura/2015/06/10/556dd531e2704e27338b457e.html>

Lucio Muñoz y Amalia Avia: una casa, una familia, una memoria

Diego Muñoz, hijo de la pareja de artistas, abre un museo digital que cuenta su historia y su obra, entre lo heroico y lo tierno.



Amalia y Lucio Muñoz con un retrato de Amalia terminado

ALEXANDRA VON SCHELLING 10/06/2015

Diego Muñoz Avia, hijo del artista de arte abstracto Lucio Muñoz (1929-1998) y de la pintora realista Amalia Avia (1930-2011), ha construido un museo digital (www.lucioyamalia.com) que cuenta de la historia y la obra de sus padres. El museo no es solamente una exposición de su trabajo; es un intento de preservar la memoria de la vida de sus padres, de una generación que dejó sus huellas en la historia del arte de España. Diego ha abierto una puerta al pasado, a los detalles de sus estudios, a las fotos personales de las fiestas, de los momentos de inspiración... y los ha traído al presente, para que tanto el arte como la vida que inspiró sus creaciones puedan quedarse vivos.

El trabajo de ambos demuestra una España en proceso de metamorfosis, no solamente en el contenido, sino en la libertad de expresión. Eran parte de una sociedad que estaba a punto de salir de la opresión, pero que todavía no tenía respecto por la cultura.

EL MUNDO habla con Diego sobre el museo digital y sobre cómo los martillazos de su padre siguen tocando como una canción en la casa; uno de varios fenómenos encantadores de crecer en una familia tan bendecida por la creación.

¿Diego, cuál fue su inspiración para crear el museo digital?

En principio fue una necesidad, una obligación. Lucio murió ya hace 18 años, pero Amalia falleció hace tres años y teníamos que enfrentarnos a todo el archivo que había en casa. Veíamos los estudios vacíos, la cantidad de obra que había y veíamos que había necesidad de hacer algo. Estábamos en una ciudad como Madrid, con tanta gente y con tanta vida cultural, y pensamos que, hoy en día, tiene más sentido hacer algo virtual en vez de hacer un pequeño museo o una fundación con una sede física.

¿Y por qué decide relatar la vida de sus padres no sólo a través de sus obras, también a través de sus recuerdos?

Bueno... Creo que la cosa más importante de un trabajo de documentación así es mantener la memoria. Los cuadros de mi madre y de mi padre hablan por sí solos y fueron muy reconocidos a lo largo de los años. Sin embargo, hay una parte de la memoria que se puede perder y que no debe perderse que es la atmósfera tan especial que había alrededor de ellos. Hemos dicho que eran un poco como el vínculo de una generación. Por nuestra casa pasaban todos los artistas, los músicos, los escritores... Era un hervidero permanente de cultura.

¿Qué piensa usted del arte de su madre y de su padre?

Es imposible tener una opinión objetiva. Evidentemente me gusta mucho, pero si tuviera que ponerles un toque objetivo, diría que son muy coherentes. Cuando miras la trayectoria de Lucio Muñoz, ves la coherencia de haber creído en sí mismo y de no haberse dejado llevar por corrientes comerciales. Eso es muy importante. El arte de mi madre era muy distinto, era una pintora realista. Como decía Camilo José Cela, fue la pintura de las ausencias. Son paisajes muy tristes pero que a la vez tienen mucha vida. Es difícil...

¿Y cómo se explican el uno al otro?

Uno es más meticuloso, el otro más bruto. Pero luego los dos tienden al perfeccionismo. Recuerdo que cuando mi padre nos llamaba al estudio, nos iba llamando uno a uno a los hermanos, para que viéramos en un cuadro. Era muy exigente. A lo mejor, esa misma noche hasta las tres o las cuatro de la mañana no bajaba del estudio porque de los comentarios que le habíamos dicho sacaba unas cuantas cosas que veía necesidad de corregir. Mi madre también era muy exigente. Llamaba a mi padre para que bajara del estudio para ver sus cuadros. Él decía que ella era el crítico más duro que tenía. No jugaban a autoengañarse. No era la autocomplacencia que muchos artistas necesitan tener. Eran artistas de verdad.

¿Y había similitudes?

Creo que sí, que en el fondo uno influyó al otro. Hubo algunas exposiciones donde llegaron a estar juntos. Defendieron la cultura en España durante tiempos difíciles. Siempre es difícil para un artista salir adelante, pero en aquellos momentos, al final de la dictadura y el comienzo de la Transición, donde además de luchar por la cultura había una lucha política, era especialmente difícil. Toda esta atmósfera que les rodeaba les influyó igualmente.

¿Se ve mucho la época en sus obras?

No son obras que lo refleja directamente, pero quizás en las obras de mi madre sí que se ve paisajes tristes con ausencia de vida, pero a la vez con mucha vida vivida.

¿En qué sentido cree usted que el trabajo de ambos ha influido la historia del arte español?

Hombre, sería vanidoso decir que ellos han marcado la historia del arte, pero creo que son parte de una generación que sí que ha marcado mucho y además, durante momentos muy difíciles. Lucharon contra un ambiente político que oprimía, lucharon contra una falta de reconocimiento total de la cultura. El hecho de que superaran eso en aquellos momentos y, después, consiguieran mantener una línea coherente, les da un gran valor.

Análisis: En esta publicación, la periodista Alexandra Von Schelling inicia la reseña introductoria enfatizando la creación del museo digital lucioyamalia.com por parte de Diego Muñoz, hijo de los pintores fenecidos; siendo este el contenido principal de la publicación. En este reportaje se hace una entrevista directa a Diego para obtener las informaciones de fuentes primarias. Aunque la figura principal es Diego, la protagonista es Amalia por desarrollarse todo el contenido en torno a ella. Las preguntas y respuestas concluyen en Amalia; también se le pregunta y se habla sobre Lucio Muñoz, pero como personaje secundario. En el segundo párrafo de la introducción, Alexandra emite juicios de valor y su opinión; y a pesar de que las informaciones proceden de una fuente acreditada, las opiniones de la periodista le dan apariencia de artículo de opinión. Las Preguntas son cortas y directas

para dar riendas sueltas al entrevistado y así obtener toda la información sin intervenir al entrevistado.

Aunque a la fecha de la publicación, y de acuerdo con los resultados de las encuestas realizadas en esta investigación para conocer la opinión del público sobre los tres artistas, Amalia no estaba posicionada como primicia en momento; por lo que no era noticia de actualidad. Dada las particularidades del tema central de este tipo de información, esta puede ubicarse como noticia especializada por ofrecer informaciones que podrían ser de interés solo para segmentos determinados. Es una noticia de contenido reportado, pues las informaciones se obtienen por la conversación entre periodista y entrevistado.

EUROPA PRESS

<https://www.europapress.es/cultura/noticia-fallece-pintora-amalia-avia-exponente-pintura-realista-espanola-20110330192502.html>

Fallece la pintora Amalia Avia, exponente de la pintura realista española

La artista fue una de las exponentes de este estilo en España

30/03/2011

La pintora Amalia Avia, uno de los referentes de la pintura realista española de las últimas décadas ha fallecido en Madrid después de una larga enfermedad, según informaron a Europa Press, fuentes de la familia.

Nacida en Santa Cruz de la Zarza (Toledo) desarrolló buena parte de su trayectoria artística en Madrid, cuyas calles han sido tema de referencia en muchos de sus cuadros. Será enterrada en el Cementerio Civil de Madrid, donde reposan los restos de su marido, el también artista, Lucio Muñoz.

BIOGRAFÍA: Amalia Avia nace en 1930 en Santa Cruz de la Zarza, provincia de Toledo. Vive entre Madrid y el pueblo una infancia marcada por la guerra y la posguerra. Su carrera como pintora empieza en los años 50 en el estudio de Eduardo Peña en Madrid. En esos años empieza a conocer a muchos de sus amigos y posteriores compañeros de generación: Esperanza Parada, Antonio López, Julio López Hernández, sobre todo, Lucio Muñoz, con quien se casa en 1960.

Su primera exposición tiene lugar en 1959 en la Galería Fernando Fe de Madrid. A partir del año 1964 pertenece a las legendarias galerías Juana Mordó y Biosca. Desde 1993 la Galería Juan Gris se convierte en la sede fundamental de sus exposiciones en la capital.

Participa en numerosas exposiciones en torno al realismo español por todo el mundo, y en concreto sobre el grupo de realistas de Madrid: Antonio López, Julio López Hernández, María Moreno, Isabel Quintanilla, Francisco López Hernández... La gran exposición antológica sobre su obra la realiza en 1997 el Ayuntamiento de Madrid en el Centro Cultural de la Villa. En ella se le concede la Medalla del Mérito Artístico del Ayuntamiento de Madrid. En 2004 publica sus memorias, 'De puert ...

La gran exposición antológica sobre su obra la realiza en 1997 el Ayuntamiento de Madrid en el Centro Cultural de la Villa. En ella se le concede la Medalla del Mérito Artístico del Ayuntamiento de Madrid.

En 2004 publica sus memorias, 'De puertas adentro', aplaudidas por la naturalidad de su escritura y por el relato de una vida llena de contrastes, con una infancia y primera juventud marcadas por la tragedia de la guerra, y una segunda etapa de su vida luminosa y feliz en el entorno del mundo del arte.

Su pintura realista, nunca hiperrealista, afronta temas preferentemente urbanos, sobre todo de Madrid, ciudad desde siempre adorada por la artista. Son calles, fachadas, comercios, garajes: lugares en general desgastados por el tiempo, en ocasiones viejos y desconchados, donde la pintora coloca su particular mirada.

Camilo José Cela la denominaba la pintora de las ausencias, la amarga cronista del "por aquí pasó la vida", y Francisco Nieva habla de una melancolía barojiana refiriéndose a su pintura. Sobre su obra han escrito, entre otros muchos, Camilo José Cela, Francisco Umbral, Francisco Nieva, Juan Manuel Bonet o Francisco Calvo Serraller.

Análisis: Esta publicación tiene la particularidad de que, además de su contenido luctuoso, ofrece una reseña biográfica sobre la vida y obra de Amalia. Las informaciones fueron obtenidas de fuentes primarias, lo que garantiza su credibilidad. Aunque no es una noticia calamitosa con grandes incidencias sociales, puede considerarse una noticia de especial interés para el mundo artístico. Es noticia breve con información objetiva, precisa en pocos párrafos. Es noticias de situación por el interés que pudo generar en los ámbitos sociales del arte, pero que dejaría de ser relevante en muy corto tiempo. En el segundo párrafo de la reseña hace una breve cronología, por lo que puede considerarse noticias cronológicas, que ordena en síntesis los acontecimientos más importantes de su vida. Aunque es una nota luctuosa extendida, quien la redactó incorporó sus opiniones, que pueden ser colectivas, sobre estilo, el significado sobre el legado de Amalia, y la descriptiva visual y conceptual de sus realizaciones. Agrega las opiniones de un personaje importante (*Camilo José Cela*) para destacar la importancia cultural de la vida y obra de Amalia. Esta publicación termina con un corte de noticia reportada.

4.1.2 Amalia Avia: Análisis en los contenidos multimedia

PÁGINA WEB OFICIAL DE LUCIO MUÑOZ Y AMALIA AVIA

<http://www.lucioyamalia.com/>

Título: *Lucio y Amalia*

Concepto: *Su mundo-Sus amigos*

Institución - personas responsables: Diego Muñoz Avia / Rodrigo Muñoz Avia

Medio: Página oficial institucional <http://www.lucioyamalia.com/>

Descripción de la página web

La portada cuenta con varias galerías multimedia en las que se presentan imágenes fotográficas de Lucio Muñoz y Amalia Avia. En la parte central izquierda está la foto de Lucio. Como imagen central hay una galería de cuatro fotos multimedia que se activan por un botón que va recorriendo las fotografías. En la parte central derecha está la foto de Amalia. Cuando se hace clic encima de las fotos (izquierda derecha) conducen a las siguientes secciones:

LUCIO

BIOGRAFÍA

SU OBRA PINTURA

AMALIA

BIOGRAFÍA

SU OBRA

	CUADROS
GRÁFICA	GRÁFICA
MURALES	CATÁLOGO ONLINE
PAPEL	SU ESTUDIO
CATÁLOGO ONLINE	ARCHIVO PERSONAL
SU ESTUDIO	PUBLICACIONES
ARCHIVO PERSONAL	FOTOS PERSONALES
PUBLICACIONES	DOCUMENTAL
FOTOS PERSONALES	

Cada una de estas secciones conduce a lo referido, en donde cada apartado despliega imágenes que son definidas cuando se hace clic encima de estas.

Análisis: Ante la interrogante planteada por Jean Sterne *¿Existe la vida en la Web? La publicidad en la web* (1998: 3). El autor analiza el porcentaje de audiencia de la radio y la televisión y el tiempo que estos dos medios tardaron en posicionarse ante el público. Asimismo, hace una comparativa de dos medios y el impacto del internet en los hogares norteamericanos; además, analiza su evolución y perspectiva internacional. Tomando en cuenta el análisis de Sterne y sus conclusiones; y adentrándonos en los contenidos de la página lucioyamalia.com; podemos concluir en los siguientes razonamientos:

Esta página presenta en su portada imágenes que podrían no impactar al espectador por su sencillez pero que, por la visibilidad sonora de las fotografías en blanco y negro y su contraste aluden a la formalidad-institucionalidad y se acercaría a una primera impresión positiva por el llamado a la unidad familiar.

Más que un portal para exhibir la producción artística de Amalia y Lucio es un espacio virtual que convoca a repasar la vida personal y la trayectoria profesional de una pareja que, junto a sus hijos, sus formadores, sus amigos, y sus representantes; construyó sus proyectos en medio de conflictos sociales, dejando un legado que permanecerá latente en la mente de quien recorra cada uno de los apartados del portal.

A pesar de que en cada enlace hay proliferación de imágenes con austeridad textual, el orden cronológico documental facilita el entendimiento de los contenidos. Por lo que se puede afirmar que un recorrido pausado por este portal conectaría al espectador con el resumen de la vida y obra de ambos artistas sin tener que trasladarse a los lugares donde se exhiben sus trabajos.

4.1.3. Amalia Avia: Análisis de la publicidad gráfica

Cintillo - Folleto

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA



Estos dos recursos gráficos se publicaron para difundir –en retrospectiva– algunos de los trabajos más relevantes del grupo histórico que representó el realismo en las artes plásticas madrileña. Entre ellos: *Amalia Avia*, María Moreno, Esperanza Parada, Isabel Quintanilla, Antonio López, Francisco López y Julio López. La muestra es la colección de instituciones

españolas y alemanas; además, la colección privada de los propios expositores. Esta exhibición fue comisariada por María López –hija de Antonio López– y Guillermo Solana, director artístico del museo Thyssen de Madrid.

Tanto el cintillo como el folleto cuentan con conceptos de comunicación claros, bien definidos y simplificados. El contraste entre texto, imagen y color realzan la visibilidad, haciendo el diseño agradable y llamativo.

Además de presentar esta actividad como parte de la identidad cultural reciente de España-Madrid, un recurso y aporte importante de esta exposición fue el vínculo de importantes sectores de la sociedad académica científica con la exposición; lo que le otorgó un valor agregado de vital importancia cultural. Catedráticos y expertos de las universidades: Complutense de Madrid, Autónoma de Madrid, Universidad Pompeu Fabra y la Universidad Carlos III, dictaron conferencias en las que realzaron la categoría, el valor cultural e histórico de los representantes de esta generación, haciendo énfasis en el estilo que los hizo merecedores de ser legítimos representantes del realismo como parte de la identidad cultural madrileña.

4.2. AMALIA AVIA, ANÁLISIS SEMIÓTICO: DE PUERTAS ADENTRO

Con la publicación de sus memorias, Amalia dejó el testimonio visible de lo que significaron para ella y su entorno los conflictos sociales que impidieron el avance de la pluralidad y estancaron los ideales progresistas por casi medio siglo; y de cómo evolucionó su vida cuando incursionó en el arte, a pesar de las embestidas cotidianas que la mantuvieron aislada desde su niñez hasta la madurez. Una historia tan conmovedora y realista como el legado de su expresión pictórica, donde matiza los símbolos de nostalgia y de dolor con las ilusiones y triunfos obtenidos a lo largo de su vida. Desde hacía mucho tiempo –cuenta–, había planificado redactar los pasajes más importantes de su vida, pero las responsabilidades familiares y profesionales retardaron las confesiones escritas desde la pasividad y el sosiego por el que esperó más de medio siglo. Con pocas ideas de cómo estructuraría las crónicas de su primera infancia y de cómo ensamblar los recuerdos de su adolescencia con su madurez, inició una producción literaria en donde deja ver su lado más sensible y, en ocasiones, la esbeltez de una mujer en constantes luchas interiores, diatribas familiares y las presiones sociales frente a la intolerancia de un régimen totalitario. En el 1980 ocurrió lo inesperado –relata–, un accidente la dejó postrada en la cama e imposibilitada para pintar. En este momento decidió emprender un viaje al pasado. La pintora realista dominaba con elegancia el óleo y el pincel, pero sus habilidades para la escritura no eran tan magistrales, de ahí la sencillez en su retórica discursiva, pero la profundidad narrativa de sus sentimientos. Aun así, comenzó a redactar todo lo que su memoria había retenido y todo lo que le habían contado desde aquel veintitrés de abril de 1930 cuando abrió los ojos en Santa Cruz de la Zarza – Toledo, España–. Con la ayuda de amigos y el testimonio de sus contemporáneos, condiscípulos, parientes; alentada por Javier Tusell –su amigo y comisario–, su sobrina María

Dolores Avia, su entrañable hermana Maruja, el apoyo de Lucio Muñoz y de su hijo Rodrigo –quienes ya habían leído parte de lo redactado–, inició el documento frágil de sus vivencias. Consciente de sus miedos y con mucha vergüenza para enfrentar situaciones que recordaba con hipocondría (situaciones normales para una niña de su tiempo, y sobre todo de su adolescencia marcada con símbolos de dolor, muerte y sufrimiento; simbolismos disímiles a lo narrado por Ramón Gómez de la Serna en *Automoribundia*, pero con paralelismo semiótico a lo descrito por Henry Kahnweiler en la *Vida y obra de Juan Gris*); Amalia reaccionó positivamente e inició la redacción *De Puertas Adentro*.

Con mucha experiencia acumulada y un humanismo infalible que con el paso de los tiempos se tradujo en su arma más potente para vencer las vicisitudes; aunque asediada por las debilidades de quien fue testigo de sucesos bélicos, hambrunas, inviernos interminables, persecuciones y acosada por la desconfianza en sí misma; la redacción comenzó a fluir acompañada por su integridad. En la primera parte de esta autobiografía, confiesa lo difícil que le fue recopilar datos precisos en tiempo y espacios para transcribir sin dejar de registrar los hechos familiares y profesionales más significantes, sus triunfos, la estabilidad económica y la fama internacional; las exposiciones y ventas de sus primeras pinturas –otros, anteriores a ella, como Frida Kahlo y Vincet van Gogh no disfrutaron de los beneficios de sus obras–.

¿Qué significado tenían las puertas para Amalia? ¿Cuántas se les cerraron y cuántas se les abrieron? Es posible que, siendo ella hija de familia acomodada y formada con el cariño y el rigor de padres conservadores, haya tenido privilegios que otros deseaban; pero en tiempos de guerra hay pocas puertas de salida y las que se abren son para todas las clases sociales.

Ahora ya, sin cierta vergüenza, dejo ver lo que ha sido mi vida de puertas adentro.
Una vida, desde luego, llena de puertas: la puerta de la casa que veía y cuyo interior siempre

quería conocer, las puertas de las tiendas y los garajes que no me he cansado de pintar, las puertas de tantas casas en que he vivido, las puertas de las habitaciones que tristemente fueron clausurándose en la casa de mi madre, o, en fin, todas las puertas que, espero que por mucho tiempo, aun me quedan por rebasar (13).

Además de la lucidez de sus recuerdos, necesariamente Amalia tuvo que situarse sobre las líneas del tiempo para buscar las informaciones que nos ofrece en su biografía y, asimismo, auxiliarse de documentos y testimonios; así como también trasladarse a muchos de los lugares que fueron escenarios desde su primera infancia hasta su preadolescencia. –Si comparáramos sencillez de la escritura y el lenguaje con léxico austero utilizado por Amalia en *De puertas Adentro*, con la retórica metafórica, melodramática, poética, y sediciosa de *Automoribundia*, y a pesar de que Ramón insiste en la honestidad de sus confesiones, estaríamos frente al humanismo reservado de una narradora desde las entrañas de sus realidades en contraste con un Storytellers que narra las aventuras de un bohemio que trivializó el lenguaje para glorificarse. Tomando en cuenta que Ramón Gómez de la Serna escribió sus memorias desde Buenos Aires fuera del conflicto, intentando testificar desde afuera a lo que le rehuyó; se puede afirmar que la retórica de Amalia es mucho más convincente.

La realista madrileña narra las dificultades que tuvo para reconstruir su árbol genealógico, pues no conoció a muchos de los personajes y coprotagonistas de su relato; y a los que conoció, apenas los recuerda. Algunos de sus testimonios están basados en fuentes secundarias (lo que les contaban sus padres en su niñez y en documentos que pudo recuperar). Entre todo lo que le contaron cuando vivió en su primera infancia en Santa Cruz, narra momentos de regocijo, de una vida consagrada a los preceptos e ideales de una familia

que gozaba del respeto de todos los conciudadanos y de las comarcas aledañas. Uno de sus tíos, que era clérigo, es uno de los protagonistas más influyentes a lo largo de sus memorias; así como también su abuela —la madre de su madre— que los acompañó y que la cuidó cuando se mudaron a Madrid huyéndole a los Rojos. De acuerdo con lo narrado, los símbolos de glorificación y respeto a los dogmas religiosos fueron la única recreación de su primera infancia: misa, romerías, bautizos y primeras comuniones, etc. El régimen patriarcal no daba tregua a las obligaciones cotidianas, por lo que se veía compelida a ayudar en el hogar desde muy temprana edad; aunque tutelada por el cariño fraternal.

La mudanza desde Santa Cruz hacia Madrid cambió el curso de su vida. Describe una infancia de chocolates, juguetes y paseos por el parque bajo la protección de su madre y la inolvidable compañía de su hermana Maruja, con quien dice compartió cada momento.

Con mi hermana he vivido todas las tristezas, alegrías, opresiones y represiones. Juntas fuimos al colegio, juntas hicimos la primera comunión, juntas estamos en las pocas fotografías que tengo de mi niñez y juntas hemos estado siempre a pesar de que la vida nos ha llevado por caminos diferentes (23).

La nostalgia es una de las señales que dejan al descubierto los recuerdos de su infancia en Madrid, la casa con sus balcones, calles deslucidas, tiendas familiares solidarios. Narra con añoranzas el desprendimiento de la gente, como símbolo perdido por el modernismo y la desconfianza entre los ciudadanos —después de muchos años, ya en la longevidad, visitó al dueño de la tienda de comestibles de debajo de su casa, lo que la hizo trasladarse más de medio siglo atrás cuando conversaba con el dueño, Evaristo—. En su primera infancia desde Madrid, la narrativa está cargada de personajes, lugares, escenarios y vivencias; entre todos sus protagonistas privilegia a Dolores la criada amorosa que las quería y las protegía como si fueran sus hijas; en quien su madre confiaba la intimidad familiar. Dolores fue solidaria en

momentos de aflicción, es un personaje recurrente en casi toda la narrativa y la más influyente en su inocencia.

Por conveniencia –al igual que la familia de Ramón Gómez de la Serna– se mudaron a muchos lugares de Madrid central, casas que Amalia recuerda con placidez y que coincide con el estilo de Ramón en su niñez.

Alcalá era la calle alegre, soleada, popular y taurina y una no se extrañaba de que la florista fuera y viniera repartiendo nardos (24).

Igual que para Ramón, para Amalia los balcones tendrán el doble significado de placidez y nerviosismo, pues desde allí se percibía la alegría de la ciudad, pero también el acoso y el presagio de las calamidades. Desde los balcones de su nueva casa con trece habitaciones contemplaba los transeúntes. Caminar dentro la enorme casa era como recorrer una parte de la ciudad en vista panorámica desde los balcones. Aunque su inocencia no la dejaba ver la diferencia social entre ricos y pobres, y no notaba que era una privilegiada, es con la redacción de sus memorias cuando se da cuenta de que su vida fue diferente y que el confort de su casa estaba ausente en la mayoría de los hogares españoles donde había niñas de su edad.

Aunque el modernismo citadino significó para ella la retracción de la solidaridad propia de su pueblo, disfrutaba con las facilidades de una metrópolis que cautivaba sus emociones. Los domingos eran más que festivos, narra los instantes más placenteros cuando después de misa cuando caminaban por el Parque del Retiro y el acostumbrado paseo por la ciudad con su madre y Maruja. Comparado con Santa Cruz, la modernidad le parecía sorprendente: la luminosidad, el tranvía, autobuses de dos pisos... Confiesa que desde ese instante se enamoró de Madrid –puede que el reflejo difuso de los detalles en sus obras sea una comparativa entre el campo y la ciudad–. La facilidad y la recreación citadina encontraban en el verano un

reposo en Santa Cruz, de donde guarda los únicos recuerdos de su padre, pues en Madrid le veía y no le veía. —Aquí vuelve a matizar la nostalgia con las escasas imágenes de su padre y narra con hipocondría sus recuerdos—. De su pueblo natal sí tiene claras imágenes, de la villa campestre con su enorme almacén —Portá—, el cuidado de los criados y la atención que les dispensaban los vecinos. Pero en un atardecer de ese verano de julio lo inesperado llegó, la revuelta había sembrado el terror en toda España, y por ser su padre —Félix Avia— considerado un aristócrata por la resistencia —*Los Rojos*—, lo secuestraron y lo asesinaron; un acontecimiento que instauró el primer símbolo de dolor en la Amalia niña y que estableció lo ilógico e inentendible para una infanta. El encierro y los rezos en su habitación la abatían todavía más; narra este fatídico acontecimiento con mucho dolor cuando se refleja en su memoria el sufrimiento de su madre. —Desde este acontecimiento, solo se encontrará una narrativa de aflicción por todas las vicisitudes y calamidades de su familia en una ciudad asediada por la represión oficial y la ausencia del símbolo de protección paternal—.

Madrid se convirtió en el asilo de muchos de los que se sentían desprotegidos en los pueblos. Amigos de la familia a los que también les habían asesinado al padre por su conexión con el régimen, e insurgentes asesinados se consolaban en la clandestinidad de la casa de Amalia. Su madre escondía a Félix —su hermano mayor—, temerosa de que corriera la misma suerte que su marido. —Estos acontecimientos dislocaron los sentimientos de lo que había sido una infancia feliz, ya no había tardes placenteras en el parque y la habitación se convertiría en una prisión—. Su única distracción serían las transmisiones en la radio de las victorias obtenidas por los adeptos a la recién iniciada dictadura. Aquí cuenta con ironía el condicionamiento y la manipulación por parte de quienes controlaban los medios de comunicación; para ella estaba claro que los malos habían asesinado a su padre, pero más adelante reconocerá quiénes eran los verdaderos asesinos, y que ambos bandos lo eran; pero como en ese momento lo que ella

vivía era el sufrimiento de su madre, la maldad estaba definida. ¿Quién los protegía? El único consuelo fue aferrarse a su fe con los rezos y súplicas pidiendo protección divina. Recuerda aquellos instantes con confusión por no poder discernir de qué lado estaba la razón.

Cuando los buenos iban ganando (recuerdo, por ejemplo, la caída de Bilbao), subía la señora María, la portera; se abrazaban todas y lloraban. Yo no comprendía por qué lloraban si estaban tan contentas (39).

Lo que para la Amalia niña había sido un hogar de armonía se convirtió en un asilo que daba acogida y apoyo a los perseguidos por el régimen –de acuerdo con la autora, solo la solidaridad de su madre pudo alojar a tanta gente en su casa–. Por su edad, muchas cosas eran ignoradas y aunque eran tiempos muy difíciles, para los niños con quien compartía el encierro en la gran casa, no era tan terrorífico como para no distraerse con sus nuevos amigos asignados; se entretenían con los juguetes y la lectura, y de vez en cuando con un cuaderno para hacer garabatos. –Aunque en principio de esta autobiografía la autora confesó no recordarlo todo, ahora dice recordar a los acogidos en su casa y a los vecinos, que en su mayoría eran adeptos al gobierno o tenían alguna vinculación; también convivían con personas desvinculada del conflicto que estaban entre el fuego cruzado de ambos bandos; por lo que es predecible que estos datos hayan sido obtenidos mediante la investigación y recolección de información posterior a esta publicación–. Desde niña le apasionó la lectura, y encontró en ella la distracción ideal en compañía de los personajes de su libro predilecto –el único al que tenía acceso en ese momento– *...los cuentos de Elena Fortún*³⁸, que fueron

³⁸ **Elena Fortún**, fue una literata española dedicada a la escritura juvenil e infantil, muy popular en los años treinta, especialmente con su serie de novela *Celia*, publicada en veintiún relatos cortos publicados en la revista Blanco y Negro, entre 1929 y 1951. Además, Canciones infantiles, Teatro para niños, El bazar de todas las cosas, El camino es nuestro, entre otros.

durante años, muchos años, y sobre todo durante la guerra, mis auténticos compañeros. Me he llegado a saber de memoria capítulos enteros (41).

Estos cuentos se convirtieron en símbolos de placidez, regocijo y distracción en su infancia, a tal punto que les dio vida y los convirtió en sus compañeros de encierro; y a la fecha de esta publicación seguía leyéndolos. –¿Por qué inmortalizó Amalia a los personajes (Cuchifritín y Matonkikí) de Fortún? ¿Por añoranzas? ¿O para esconder su timidez y buscar protección en la fantasía? – Lo cierto es que Elena también fue una artista revolucionaria: *“Cuando la serie dedicada al personaje Matonkikí aparecía en las páginas de Gente Menuda, el 18 de julio de 1936 interrumpió esta publicación. El día anterior, el general Franco, en connivencia con otros altos mando del Ejército de la península, había sublevado desde las Canarias al Ejército del Norte de África en contra del Gobierno de la II República. El contacto con la familia Díez del Corral supuso para Encarna una fuente de inspiración, de la que nacerían los principales personajes de sus cuentos. Elena Fortún, sin pertenecer a ningún partido político, luchó por mejorar las condiciones de la mujer desde el Lyceum Club y creyó en la República porque confiaba en que potenciaría el papel de la mujer y de la educación”*. María del Mar A. Cabello /José A. Molero. http://www.gibralfaro.uma.es/biografias/pag_1820.htm

En momentos de amargura leía estos cuentos a su madre para distraerla, a sus hermanos; y ya en la adultez, a sus hijos. Confiesa que solo después de adulta comprendió el verdadero significado de estas lecturas; vincula su contenido con la crítica al mundo de los adultos y al sistema, a la detracción social y los inicios del feminismo.

Un nuevo sufrimiento se añadió a otros sobrellevados, su hermana Maruja enfermó, lo que significó más aflicción para la familia; pero en medio del dolor emergió la habilidad de Amalia y comenzó a dibujar; bocetos que representaban la desesperación de su hermano

Félix postrado de rodillas en su habitación mientras escuchaba la radio. La mala alimentación pudo haber sido una de las causas del decaimiento de Maruja; y a este hecho se sumó otra preocupación, el hijo mayor fue llamado al servicio militar obligatorio, pero su patología cardíaca lo libró de ir a pelear contra Rojos y Republicanos.

Un personaje que la autora recuerda como símbolo de la solidaridad, fue Ángel, quien supuestamente estaba relacionado con la embajada norteamericana; les ofreció ayuda y protección y en los momentos más difíciles les dio alimentos, medicinas y la protección que pocos tenían en Madrid (colgó la bandera norteamericana en uno de los balcones de la casa; lo que aludía a símbolos de poderío y protección). Pero aquel protector resultó ser un estafador, un oportunista que vio en los Avia Peña la oportunidad para engañar a los pueblerinos, a quienes les exigía oro con la promesa de llevarlos a lugares protegidos. La casa de Amalia se llenó de desconocidos que el protector engañaba. Al final, Ángel desapareció dejándolos a todos decepcionados cuando se descubrió quién era. Cuando llamaron a la madre de Amalia a testificar en su contra, no lo delató por el agradecimiento a los favores que les había hecho. El suministro de alimenticios de Ángel se esfumó, regresó la hambruna y la familia tuvo que recurrir a las ayudas de comedores gratuitos, solo pudiendo ingresar Amalia y Maruja por ser las únicas que calificaban para comer lo que debía ser un manjar por aquel entonces.

A medida que avanza la narrativa, aumentan los sufrimientos y puede notarse que la retórica desciende a niveles hipocondríacos, se desploma con languidez espiritual; se retrae y pierde el hilo conductor en la escritura como si retrocediera en el tiempo a ser testigo de lo ocurrido.

...Llegábamos por fin al comedor. Nada más entrar nos poníamos en la fila para que unas señoritas rubias y sonrojadas nos dieran a cada niña una cucharada de aceite de hígado de bacalao, a todos con la misma cuchara (48).

En marzo de 1936 entraron triunfantes a Madrid los que en ese momento se entendía eran los salvadores, el ejército del general Franco tomó la ciudad. Llegaron enarbolando símbolos de dignidad, protección y esperanza con la promesa de restablecer el orden y vengar a los caídos —pero para Amalia las botas, los fusiles y los cantos de victoria representaban más confusión y miedo—. Para su familia fue, en principio, representación de garantía y respeto a la vida; ellos les devolverían todo lo que le habían arrebatado, excepto al padre. Quedaban algunos vestigios de la resistencia que fueron abatidos en enfrentamientos callejeros. Después de la conquista definitiva de la ciudad por parte del oficialismo, llegaron los festejos, las grandes caravanas enarbolando los símbolos patrios, glorificando a los valientes soldados y sacralizando a los caídos. La euforia por la alegría y desahogo llenó los hogares de los madrileños que habían perdido algún familiar. Y, aunque muchos sacerdotes y feligreses hacían causa común con Rojos y Republicanos, en aquel certamen de regocijo la cúpula de la iglesia católica jugó un papel determinante reconociendo al oficialismo como los verdaderos defensores del pueblo.

En aquellos momentos estaba enloquecida —su madre—; había sufrido mucho y era como si le fueran a devolver todo lo que le habían quitado. Gritaba, aplaudía, entraba y salía al balcón, abrazaba a las vecinas, lloraba, reía, daba vivas a Franco. Los rojos le habían quitado a su marido, y aunque Franco no se lo iba a devolver, sí le devolvería la paz y otras compensaciones, además de ser el vengador de todo lo malo e injusto que a ella le había pasado (49).

¿Ironía por parte de la autora? ¿Conciencia crítica para discernir quiénes eran los malos?

Nadie pudo quitarle la venda de los ojos, mejor que así fuera: necesitaba creer que la verdad, su verdad, había triunfado; que la guerra había sido una lucha entre buenos y malos y tenía que terminar, como es justo, con el triunfo de los suyos, los buenos, y el aniquilamiento de los malos... (49).

Los templos católicos estaban llenos, a los cementerios asistían todos cubiertos de luto a llorar a los caídos y a clamar por justicia, justicia que no se hizo esperar; los fusilamientos de rojos, comunistas y de todo aquel que enarbolara un discurso en contra del régimen se popularizaron en plazas públicas –como a Federico García Lorca–. El símbolo de la venganza ennegreció sus vidas. Tres años habían pasado y todavía seguía latente el dolor en su familia, y aunque tenía solo nueve años, debía guardar los preceptos como adulta. Finalizada la guerra, su casa quedó vacía, todos los exiliados se macharon dejando el lugar desierto, en comparación a como se mantuvo durante el conflicto.

En Santa Cruz, iniciaron los ceremoniales fúnebres de su padre y de todos los caídos, y fue el inicio de un calvario más para la familia que contó con la solidaridad de todos los vecinos y allegados. Madrid se convirtió en el epicentro de desfiles, en donde las viudas reclamaban justicia. La familia de Amalia participó fervientemente en todas las actividades que pudo, animada por el deseo de venganza de la madre. La autora expresa, a modo de confusión, lo que significaron aquellos actos multitudinarios en los que se idolatraba el nacionalismo. Los Falangistas irrumpían en todas las actividades con sus uniformes y sus consignas a favor del régimen y en contra del comunismo. Hoy, después de haber reflexionado a profundidad sobre lo acontecido, y después de dedicar años a la redacción de sus memorias, Amalia lo califica de pantomima nacionalista e imposiciones que manipulaban el dolor de los afectados.

A los nueve años que yo iba a cumplir, aquello me produjo un de risa una mezcla de risa y vergüenza. Se ve que todos se sentían obligados a participar en aquellas marchas triunfales (56).

La mancha indeleble de la tristeza no daba tregua al corazón marchito de Amalia, aun con la compañía de su fiel hermana Maruja, el cariño y ternura de su madre y el cuidado de su abuela; sentía el vacío y la ausencia de su padre, y de Dolores –la doméstica se había marchado a Santa Cruz–. Dolores regresó a Madrid acompañada de otra criada y el vacío que Amalia había sentido se llenó temporalmente. Se quedó la nueva criada –La Paca– a sus cuidados, pero no era lo mismo. La Paca había sufrido un desamor en Santa Cruz, pero aun así tenía una chispa jovial y el humor necesario para hacerla sonreír de nuevo. La nueva criada estuvo al cuidado de ella y su hermana en lo adelante; se encargaría de llevarlas a pasear por los parques de Madrid. A medida que los vestigios de la guerra se iban opacando, la vida infantil de Amalia y Maruja se iba normalizando. Llegaban fechas memoriales y trascendentales para todas las niñas españolas hijas de las tradiciones; y la Primera Comunión la comprometió más en del catolicismo dogmático. Meses de preparación, entusiasmo y desaliento. Amalia llevaría la vestimenta que heredó de su hermana mayor, situación que la afligió, y el día del ceremonial despertó llorando, pues llevaría unos zapatos arrugados y un vestido grisáceo que debió de ser blanco de tanto usarlo. *“Tus dos moñitos parecen dos huevos de barraca”* –le dijo la Paca–. El cura que dirigió la ceremonia apostaba porque ése fuera el día más importante de las vidas de las niñas, pero para Amalia fue un episodio más de las imposiciones de su madre y uno de los tantos métodos de adoctrinamientos del régimen. *“...el 7 de julio de 1939, Año de la Victoria* –decía el recordatorio de la primera comunión–. *Lo del “Año de la Victoria” se ponía en todo. Ahora me parece que el año de la victoria duró toda mi infancia, así lo alarga la memoria”* (60).

Después de la Primera Comunión, describe una niñez de bondad y disfrute en los paseos por el Parque del buen retiro, con sus limitaciones cotidianas. –Para Ramón Gómez de la Serna este parque significó el oasis donde purificaba sus desavenencias con el sistema, y el respiro

de sus incongruencias; para Amalia fue el lugar de sosiego donde quedaron aplacadas sus nostalgias y padecimientos—. Detalla con añoranza cada lugar: las estatuas, las casas de las fieras, monumentos, lagos, palacetes, y cada espacio donde respiraba el aire puro, dentro de una ciudad en la que la revolución industrial y la expansión empezaban el asedio.

Para el verano de 1939, Amalia y su hermana ya tenían edad de ingresar en la escuela, pero debía ser una escuela a la altura de su clase social, por lo que su madre se sacrificó y las apuntó en el colegio católico de la Asunción, donde Amalia se sentía en aparente regocijo, pero una vez ingresada en lo que ella define como una prisión perenne, la nostalgia, la soledad y la impotencia se apoderaron nuevamente de su alma. —En este episodio, visto desde la perspectiva de los sentimientos hipocondríacos, la discursiva narrativa de la autora es comparable con la de Antón Chejov en su cuento *La tristeza*.

A medida que avanza en su narrativa, se nota una retórica de altas y bajas, y lector podría confundirse por la doble percepción de cómo la afectaron los conflictos en la adolescencia; sentimientos de dolor y aunque escasos, de regocijo. Abandona la redacción de sus memorias y comienza a teorizar en sus reflexiones internas, a cuestionarse sobre lo que fue su vida, lo que debió ser. Inserta epílogos, narra algunos momentos agradables, como cuando su madre le compró su primera capa de lana y dejó de usar una ropa heredada. Lo recuerda como una temporada tierna y cálida que la hizo aferrarse más al amor materno. Recuerda a sus tíos en la calle de Atocha, a su prima que gozaba de todos los privilegios por ser hija única y le sobraban los juguetes, las ropas y todo lo que a ella y a Maruja le faltaba. Aquí está reflejado el símbolo de la inconformidad, que tal vez en ese momento no lo notaba tanto, y que apunta en sus memorias como recuerdos melancólicos de su niñez. Pero vivió con intensidad gratos

momentos en los encuentros familiares: tardes de juguetes, lecturas, festejos, comilonas, reuniones, etc.

La angustia reaparece y esboza la narrativa de un círculo oscuro sin salidas. Entre 1936-40 su hermano mayor Manuel tuvo fuertes recaídas, la enfermedad lo aisló e interrumpió la universidad. El hambre y los sufrimientos de la guerra habían hecho efecto en su corazón y en un pulmón. El temor de la madre por el contagio de la enfermedad impuso restricciones a las niñas y las envió al Escorial; unas vacaciones que se interrumpieron y tuvieron que regresar en pocos días. La única solución para evitar el contagio fue enviarlas a Santa Cruz bajo el cuidado de su antigua criada Dolores. Y, aunque la enviaron con Maruja, nuevamente la nostalgia, la soledad y el desasosiego inundaron el corazón de Amalia por estar lejos de sus seres queridos. Aunque dice haber visto una oportunidad para recrear el pasado virtuoso que le arrebataron en su primera infancia.

No recuerdo, sin embargo, que el encuentro con la casa fuera especialmente desagradable o deprimente; por una parte, todo aquello era un mundo nuevo que se nos habría; por otra, un reencuentro con los veranos de nuestra primera infancia (77).

Su antigua casa había sido el bunker de la resistencia y encontraba en completo abandono; el descuido a que había sido sometida la llevó a su destrucción interna. Había que reorganizarlo todo. Contrataron dos albañiles y con la ayuda de Dolores, de las niñas y de los vecinos pudieron sacar los escombros y reorganizarla a medias. Fueron días de intensos trabajos que culminaron con la restauración parcial de la enorme casa. Llegó el verano, Amalia y Maruja se convirtieron en observadoras inocentes de todo lo que ocurría en su proximidad. Recuerda la autora aquellos momentos en que los novios se reunían a conversar en frente de su casa y la actitud de los padres frente a los encuentros furtivos: a los padres pobres no les importaban estos encuentros; sin embargo, esas reuniones no tenían la aprobación de los padres ricos. La

autora reflexiona sobre aquellas situaciones, de cómo se diferenciaban las actitudes y opiniones de las diferentes clases sociales, pero en ese momento ella no lo percibía. Pero sí podía discernir la posición social de su familia; en Madrid eran ciudadanos comunes, sin embargo, en Santa Cruz pertenecían a la clase social alta. —Algo similar le paso a Ramón Gómez de la Serna, tanto en su niñez, adolescencia como su primera adultez, disfrutó de todos los privilegios de la clase social alta, pero cuando se autoexilió en Buenos Aires, comenzó a sentir las calamidades propias de una persona materialmente pobre que sobrevivió por la solidaridad de amigos y seguidores de sus trabajos—.

Si bien estuvo lejos de su madre en la estancia en Santa Cruz, la autora evoca una retórica alentadora por haber tenido momentos agradables en compañía de su hermana lejos del tumulto y de la confrontación social que aún se vivía en Madrid. Una descriptiva que evoca símbolos de calidez y satisfacción con la libertad de moverse por la campiña sin restricciones maternas y con la autonomía de escoger sus pasatiempos. Dolores —la criada— es descrita nuevamente como los símbolos de protección, comprensión, apoyo emocional y ternura ante el distanciamiento de su madre. Enfatiza el drástico cambio social que experimentó su familia después de la guerra; mientras que en Madrid arrastraban la miseria extrema, en Santa Cruz aun mantenían su estatus de clase social alta.

Los nacionalistas y el clero católico habían convertido a su padre —Félix Avia— y otros mártires asesinados por los Rojos en íconos de libertad para sutilmente encriptar el odio en las mentes de los familiares de los difuntos y en todos los que estaban del lado del nuevo gobierno. Una forma común era sacralizarles enterrándolos dentro de las iglesias con placas conmemorativas para inmortalizarlos.

Entre todo lo narrado hasta ahora por la autora, uno de los pocos momentos de alegría en su recordatorio fue el regreso a Santa Cruz con su familia. Su hermano había presentado una

ligera mejoría y, al estar Amalia en compañía de los suyos, el final del verano quedó marcado como el inicio de una nueva etapa de sosiego. Pero quedarse en el pueblo no era una idea que alentara a su madre, pues no quería llevar a sus hijas a escuelas públicas –tal vez para no descender nuevamente al estatus deprimente al que los arrojó la guerra–. Una vida austera, prácticamente de encierros entre la iglesia y su casa, con muy poca diversión, como solía tener antes de la guerra; pero encerrada dentro de sí misma dentro de un hogar afectuoso.

Como se ve, toda nuestra vida giraba alrededor de los sucesos domésticos, todo era de puertas adentro. Un adentro muy amplio y con mucha gente, pero sin nadie de nuestra edad (no recuerdo si yo vivía esto como una carencia, pero creo que no: con mi hermana tenía bastante para jugar y además estaba toda mi familia) (110).

Añoraba ir a la escuela cuando veía a otros niños regresar de clases. La espera por una beca para estudiar en un colegio en Madrid se les hacía cada vez más larga y comenzaban a dilatárseles las ilusiones por estudiar. Como salida inmediata para no llevarlas a la escuela pública, la solución fue contratar a un profesor que les diera clases particulares. Un episodio recordado con alegría por la autora fue la bicicleta que le compraron, un juguete que para ese entonces era un lujo, con las precariedades que atravesaba su familia

Cuando llegó la hora de hacer el examen de admisión para estudiar en Madrid, la traicionaron la timidez y el nerviosismo del que siempre se ha quejado a lo largo de sus memorias:

...la timidez y los nervios, como siempre, me jugaron una mala pasada. Lo primero que hice fue volcar todo un tintero encima de un pupitre, manchando todo el examen y la falda de mi vestido amarillo. Pero pudieron –tal vez por las influencias de su tío, el sacerdote– conseguir con la peor nota la plaza para estudiar en el colegio (114).

Y lo que ella entendía que iba a ser un lugar de paz, sosiego y dedicación a los estudios, se convirtió en un perturbador encierro matizado por aflicciones. Aunque estaba en un centro de enseñanza católico con todas las comodidades de esparcimiento y recreación, los escrupulosos dogmas de las profesoras (monjas) y el encierro la resquebrajaron; su complejo de inferioridad se acrecentó frente a otras niñas que no habían atravesado por las calamidades de su familia. De acuerdo con su testimonio, allí estudiaba la crema y nata de la sociedad madrileña, y ella se sentía inferior frente a las otras niñas. Además del sufrimiento agregado que le causaba el rígido adoctrinamiento de la congregación de las monjas de la Asunción³⁹. A pesar de estar con su hermana, se sentía arrinconada y desprotegida. Todo le sentaba mal y nada podía hacer más que sufrir las vicisitudes de una estancia que recuerda como de extrema penuria. *“La lectura de notas era un acto humillante y gratificante para otras; para todas, la manera más eficaz de fomentar la envidia y el odio. La maestra de clase iba nombrando a cada una de las niñas, levantándose la que le correspondía. Allí, de pie, ante la mirada y el silencio de toda la clase, oía primero la lectura de sus notas y después un pequeño resumen de conducta...”* (120).

El gélido invierno, los límites de la soledad, el acoso de profesoras y niñas; sumado a su encierro interior descendieron sus emociones al límite. La lluvia sería el recordatorio nostálgico cuando no podía salir al patio y se quedaba en el gran salón del colegio. Y si no cumplía con sus obligaciones y deberes, no obtenía la recompensa de salir los domingos a visitar sus tíos y primos en la ciudad. Entonces, su prisión se convertía en perpetua. Uno de los pocos recuerdos que la regocijan eran las clases de dibujo, siendo estas experiencias un alentador proceso para intimar con el arte, su estímulo inicial para salir del aislamiento.

³⁹ **La Congregación de la Asunción** es una hermandad religiosa católica, formada por mujeres y fundada en 1839 en París por Anne-Eugénie Milleret de Brou y por el Consejo del Clérigo Teodoro Combalot. Su filosofía se basa en el apostolado del derecho pontificio.

Amalia recuerda su primer dibujo, quedó entusiasmada y desde entonces le dedicó más atención, espantaba los fantasmas de nostalgia dibujando sin parar en su diario personal, cuaderno que solo le enseñaba a Maruja. Pero las malas noticias desconcertaron su pasatiempo, la salud de su hermano Manuel empeoraba y nuevamente la melancolía la abatió. Su comportamiento dio un giro hacia lo negativo y sus notas bajaron. Ambas se sentían desadaptadas al régimen desigualitario; las quejas llegaron a su madre y no volvieron más a ese colegio.

La transición de la niñez a la adolescencia le llegó por sorpresa. La muerte de su hermano y el acondicionamiento de la casa, en la que su madre había convertido el despacho de su difunto padre en la sala de la melancolía a la que pocos tenían acceso, marcaron esta etapa. La vida cotidiana en Santa Cruz y la madurez de Maruja la ayudaron a salir del encierro y por primera vez comenzó a prescindir de su madre y de Dolores, no así de Maruja que seguía siendo su amiga confidente. Para el 1945 ya había dejado el luto y se integraba a una sociedad desconocida para ella y, aunque no renunció a su fe católica, de vez en cuando iba a otras actividades sociales. El símbolo de alegría propio de toda adolescente terminó con su aflicción y empezó una vida normal, a pesar de las dos muertes: padre-hermano. —Aunque la iglesia siguió siendo el santuario que le hacía latir los recuerdos de luto, también era su distracción—.

En este mundo de velas, incienso, lamparillas, monaguillos, reclinatorios y pilas de agua bendita trascurrió mi vida después de haber salido del colegio. (134).

Comenzó a interesarse por los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial —en la que España no participó activamente— leyendo las pocas noticias reales y objetivas que se publicaba en la prensa española a conveniencia del régimen. Lo que sí recuerda con tristeza

fue el deterioro de la sociedad, según cuenta, la cantidad de indigentes que tocaban la puerta de su casa mendigando comida; los pedigüeños tomaron los parques y la iglesia en busca de ayuda para subsistir a la hambruna en un invierno que la afligió nuevamente cuando recordaba las calamidades, aun latentes en su memoria.

Las nuevas amistades y el espíritu de la Navidad del 1946 pincelaron de felicidad a la ya adolescente; aunque seguía muy pendiente de la aflicción de su madre, que no terminaba de hacer del luto su religión. Los balcones se convirtieron en su lugar predilecto –igual que a Ramón Gómez de la Serna– para deleitarse con las procesiones y festejos que pasaban frente a su casa. La alegría parecía no interrumpirse, impulsada por los teatros callejeros y las presentaciones de poesías en plazas públicas y las veladas. Su interés por el arte se incrementó cuando vio los dibujos de Carlos Sáez de Tejada⁴⁰ en el periódico *ABC*.

Para aquel invierno de su regreso a Santa Cruz recuerda también las interpretaciones teatrales de literatura clásica y contemporánea, en las que se recitaban a Góngora, Quevedo, Jorge Manrique, José María Pemán...; lo que aumentaba el chovinismo entre los espectadores franquistas. Otro acontecimiento importante para la autora fue el auge que había adquirido la radio como único medio de difusión cultural y que era utilizado por el régimen para reorientar la audiencia con sus ideologías. El enunciado “*injerencia extranjera*” se escuchaba con frecuencia en la programación de la radio pública cuando Franco era criticado por otros países, por la constante violación de los derechos humanos –puede que a partir de estos acontecimientos la autora haya comenzado a tener conciencia crítica, propia de los artistas vanguardistas y que solo después de la adultez lo manifestase.

⁴⁰ **Carlos Sáez de Tejada**, fue un cartelista, dibujante y pintor español que se destacó por sus trabajos a favor del bando subversivo en la Guerra Civil Española. Se especializó en las viñetas, en algunos casos relacionadas con el cubismo.

Aunque la familia Avia era considerada de clase alta en Santa Cruz, lo cierto es que en estas memorias la autora reconoce que aquella percepción no era del todo cierta, pues la austeridad era el símbolo escondido ante la vista de los vecinos. Amalia cuenta cómo escuchaba hablar de las deudas con los bancos para saldar las cuentas y pagar a los trabajadores. Pero las tradiciones y los clichés creaban un muro de contención a las necesidades ocultas de su familia. Con la llegada de la primavera comenzaban los preparativos para las celebraciones religiosas y folclóricas, y como su padre estaba enterrado en la iglesia, su familia se integraba a fondo en la ornamentación y decoración del altar de San Santiago. En semana santa asistían a todas las actividades clericales, celebraciones que eran memoriales nacionalistas promovidos por el régimen; no se trataba de la muerte y resurrección de Cristo, sino de los caídos adeptos al régimen en la Guerra Civil. La religiosidad era por aquel entonces el principal símbolo clerical y político para inculcar el patriotismo que, como lo enfatiza la autora, fomentaba el odio y dividía la sociedad. El sincretismo también jugaba un papel político religioso, como lo era el caso del muñeco de trapo “Pelele”, que representaba a Judas —una vez más se aludía a la traición, y aunque la autora no lo menciona, puede que el objetivo del Pelele fuera asociarlo con los revolucionarios contrarios al régimen—, y era colgado en el balcón.

Aunque eran tiempos de recesión, la madre de Amalia siempre tuvo presente su formación y recreación, siendo el arte el símbolo más recordado por la autora. Entre 1946-47 las hermanas Avia recibieron clases privadas de piano, convirtiéndose en uno de los entretenimientos más placenteros, pues las desenclaustraba y aniquilaba el aburrimiento de las dos adolescentes. Además, el piano y la lectura acentuaron su femineidad y encontraron en el arte un aliado que las fortaleció espiritualmente.

Fue en la clase de don Boni donde empecé a sentirme mujer, donde me di cuenta de que me atraían otras cosas además de los libros y el campo (164).

Además, estas clases de piano eran aprovechadas por ella y su hermana para pasearse por el pueblo cuando terminaban. También iban a bailar los domingos, pero, por su usual timidez, para Amalia era un suplicio por no saber bailar –A modo de reflexión, la autora alude a los conflictos sociales de su niñez y su adolescencia, haciendo comparativas en la libertad de los tiempos presentes y el cautiverio en que ella creció. Más que una reflexión, es un grito de exigencia a la libertad que nunca tuvo, y la conformidad obligada que le tocó vivir a su familia–.

No fue hasta los dieciocho años que pudo conocer el mar, cuando en verano de 1948 viajaron a Santander, considerado otro mundo para la ya mujer que aún conservaba sentimientos infantiles. Dos cosas le sorprendieron a Amalia en aquel viaje: la lluvia permanente de la región y el hecho de escuchar por primera vez a jóvenes –Claude y Jean, franceses– hablar abiertamente en contra de la dictadura. *“Esta es la injerencia extranjera que dicen en la radio, pensé...”* (169).

A los diecinueve años ya no se ajustaba a los límites de su pueblo y viajaba con frecuencia. Tenía una habitación alquilada en el Madrid de la clase alta de aquel entonces. Y cuando parecía que ya el dolor se había apartado, la tristeza regresó y se estableció en su familia como símbolo imperecedero, cuando Maruja se casó en contra de la voluntad de su madre. *“Eso fue para mi madre un duro golpe y muy comentado”* (171). Su madre se marchó a Roma con su otra hermana con el pretexto de ir a visitar el Vaticano y dejó a Amalia para que organizara la boda –un duro golpe que Maruja disimulaba con la ilusión del matrimonio–. El viaje a Roma trajo consigo el fantasma de la enfermedad. Los recuerdos del horror del padecimiento de su hermano fallecido resquebrajaron a Amalia cuando su hermana fue

diagnosticada de Tuberculosis. Angustiados, pusieron todo su empeño y los recursos necesarios para tratarla, pero no había mucho qué hacer, y murió. En medio del dolor, el nacimiento del hijo de Félix –el hermano mayor– apaciguó la melancolía por ser el primer nieto.

¿Quién era Picasso? –preguntó Amalia a Joaquín Silva, un amigo de la familia, cuando le hablaba de arte y le mostraba algunas obras del pintor malagueño– “*Enseguida lo comprobé: un pintor raro*”. Fue su primer encuentro con el arte contemporáneo en un salón de la casa de Joaquín, donde confiesa haber visto pinturas muy raras e inentendibles para ella –sus primeras conjeturas sobre la pintura vanguardia–, aunque ya había escuchado hablar de otros... En aquel invierno, la familia Avia fue a Santa Cruz con el velo del luto que parecía perseguirlos perpetuamente. El invierno más frío que la autora recuerde en una casa demasiado grande para tan poca gente que la habitaba. Resignada al luto, se fue a hacer el servicio social instaurado por la dictadura. El lugar elegido fue el Castillo de la Mota, lo que significó un desahogo, una liberación para su alma contristada. “*A principios de abril llegué al Castillo de Mota, en plena llanura castellana, vestida de negro, triste y atemorizada, y allí pasé cuatro meses que recuerdo con simpatía, a pesar de ser la vida que hacíamos mitad del colegio, mitad del cuartel* (179). –Bajo las ideologías fascistas de José Antonio Primo de Rivera⁴¹.

⁴¹ **José Antonio Primo de Rivera y Sáenz de Heredia**, político y abogado español (24 de abril de 1903 – Madrid; 20 de noviembre de 1936, Alicante). Fundador de la *Falange Española*. Uno de los planificadores de la rebelión militar contra el Gobierno de la Segunda República. Fue ejecutado por los republicanos en la Guerra Civil Española. Con el triunfo de Franco fue sacralizado y su ideología sirvió de modelo propagandístico del movimiento nacional. Reconocido como mártir por el régimen franquista. Promulgó enunciados de defensa al fascismo como: “*El fascismo no es una táctica a la violencia. Es una idea la unidad. Frente al marxismo, que afirma como dogma la lucha de clases, y frente al liberalismo, que exige como mecánica la lucha de partidos, el fascismo sostiene que hay algo sobre los partidos y sobre las clases, algo de naturaleza permanente, trascendente, suprema: la unidad histórica llamada Patria*”. <https://citas.in/autores/jose-antonio-primo-de-rivera/>

El 1954 Amalia y su madre visitaron Barcelona, ciudad que las fascinó. Fueron a hacerse chequeos de la vista con el doctor Barraquer⁴². Posteriormente, se establecían en Madrid de forma permanente, ya con menos austeridad que años anteriores, pues su madre solo tenía compromisos de manutención con ella. Equiparon la casa a su antojo como en los primeros años de su niñez, cuando su padre aún vivía —desde que se instalaron en Madrid, la autora inicia una etapa de sosiego, y aunque sus recuerdos de luto siguen latentes, se integra en la sociedad y se sumerge en el mundo de las artes plásticas de manera definitiva; lo que conlleva una narrativa esperanzadora y llena de expectativas artísticas. “*Yo tenía guardada, como esperando en un rincón, mi afición por dibujar y soñaba con poder llegar algún día a pintar un cuadro*” (184).

En su viaje a Barcelona no pudo comprar el libro *Cómo aprender a pintar en acuarela*, su presupuesto era limitado. Visitaba las galerías de arte de Madrid, pero su inexperiencia le impedía distinguir las técnicas y las tendencias del arte. Sus primeras prácticas de dibujo las tomó en el taller de José Ordoñez; pero el maestro murió dos meses más tarde. Comenzó a asistir al taller del maestro de pintura Eduardo Peña, en la calle Arenal —cerca de Café Pombo, que aún con la ausencia de Ramón Gómez de la Serna, seguía funcionando—. Con el maestro Peña comenzó todo, sus ilusiones empezaron a dar frutos, no económicos, pero sí en la formación y la consagración a las artes plásticas que tanto anhelaba.

⁴² **Ignacio Barraquer-Barraquer**, fue un oftalmólogo español reconocido por sus progresos sobre la cirugía de cataratas. En 1947 fundó en Barcelona el Instituto Barraquer de Oftalmología para el estudio y la investigación de la oftalmología. Se destacó en la cirugía de cataratas con su técnica facoéresis. Hoy en día, su familia continúa el legado de sus aportes científicos.

Es difícil apreciar lo que allí aprendí, pero sí puedo decir que el momento de poner el pie en su estudio fue tan decisivo en mi vida que esta vez bien se puede dividir en antes y después de Peña (185).

En principio, el maestro Peña no le permitió pintar hasta que no dominara el dibujo; y cuando dio sus primeras pinceladas el profesor quedó sorprendido y le auguró éxitos... Sus primeros trabajos fueron de naturaleza muerta –igual que el cubismo sintético-analítico de Juan Gris y del mismo cubismo-bodeguismo del que habló Gómez de la Serna en el libro de los *Ismos*–. Cuando ya estaba adelantada en el dominio del óleo, algo la impresionó; los apuntes de los alumnos con más experiencia la hicieron creer que bocetar a una mujer desnuda significaba abusar de la dignidad del modelo; pero más tarde entendió que se trataba de una enseñanza especial y que posteriormente a ella también le correspondería hacer apuntes.

Lo que habían sido sueños inalcanzables, poco a poco se estaban convirtiendo en realizaciones que alcanzaban la admiración del profesor y de sus compañeros de clase. –Es de aquí en adelante cuando la retórica narrativa da un giro de lo nostálgico a lo placentero cuando el maestro Eduardo Peña reconoce su talento–. *Le voy a decir algo que digo muy pocas veces. Veo en usted muchas cualidades para ser pintora, y repito que esto yo lo digo rarísimas veces. Tiene usted sentido del color; no dibuja mal; aunque quizá sea dibujo lo que más le falte; pone algo suyo en los cuadros y además es usted muy trabajadora (188).*

Estos halagos le despertaron y le elevaron la autoestima que nunca tuvo. Se dedicó a plenitud a la pintura, aunque por aquella época la palabra *Pintora* no significaba mucho en el mundo del arte, pues pocas eran reconocidas... Más tarde se reuniría con las realizaciones de los hoy reconocidos pintores realistas y del grupo *Estampa Popular de Madrid*, como Luis Garrido, Antonio López y Lucio Muñoz (con quien se casó). La autora recuerda esta temporada como

los años más felices de su juventud, ya que estaba inmersa en lo que realmente quería ser en la vida y su motivación crecía con cada paso que daba.

Cuando el maestro Peña le sugirió que soltara el pincel y usara la espátula para pintar, los temores la invadieron, pero fue entrando en confianza con la herramienta y logró dominarla. Y cuando visitó el museo de Zaragoza pudo comprobar que clásicos como Francisco de Goya pintaban con espátula. En Madrid, cuando escuchaba hablar a sus condiscípulos de arte de vanguardia: surrealismo, cubismo o impresionismo, se sentía avergonzada por no conocer absolutamente nada de esta tendencia; y cuando alguien mencionaba a pintores ya reconocidos en Francia y el mundo como Juan Gris, Georges Braque, María Blanchard, Pablo Picasso, Modigliani y Matisse, entre otros, se retraía o simplemente se quedaba callada sonrojada por su desconocimiento. En su época de estudiante, las salas de exposiciones en Madrid eran escasas y estaban reservada para una élite lejos de sus fronteras, pero poco a poco se fue integrando hasta poder acceder a algunas salas: Salón Cano, San Jerónimo; aunque eran salones exclusivos recibían las *críticas de los críticos* y de maestros de la pintura que consideraban esas exhibiciones de muy baja calidad. Otros salones y galerías de artes populares que la impresionaron fueron: Macarrón, Dardos, Toisón, Vilches, Clan, Buchholz, Estilo y la galería Abril –en ninguna de esas salas Amalia podía exponer–. Lo que más la emocionó fue la exposición Nacional de Bellas Artes en el Salón Velázquez en el Parque del Retiro, donde apreció los trabajos vanguardistas de estudiantes de diferentes edades y géneros. Para entonces ya sí podía participar en las conversaciones sobre arte contemporáneo, tímidamente. Abandonó las lecturas clásicas y comenzó a leer a Antonio Machado, García Lorca, Juan Ramón Jiménez; aunque seguía leyendo *Dancing Woman* de Rabindranath Tagore. ¿Habría leído Amalia Avia a Ramón Gómez de la Serna? Posiblemente no, pues el escritor vanguardista ya se había desconectado del escenario madrileño como lo hicieron Juan Gris, Remedios Varo, María Blanchard...

La oportunidad de conocer la Meca del arte vanguardista llegó, en 1954 embarcó a París con el grupo de Bellas Artes, el maestro Peña y sus condiscípulos; su impresión de los museos parisinos no tuvo precedentes en la carrera por alcanzar la fama.

En todo aprendiz de pintor los impresionistas son –o al menos eran en aquella época– los que producían mayores entusiasmos. Aunque esta pintura era ya tan histórica como la de Goya, para los que no teníamos más información significaba la última de las vanguardias: así, erigíamos a los impresionistas en nuestros maestros y de una manera u otra todos tratábamos de imitarlos. Por el contrario, no era infrecuente en el principiante de entonces sentir casi desprecio por Velázquez u otros grandes de la pintura. Considerábamos a Velázquez una fría máquina de perfección que no nos entusiasmaba, mientras podíamos dar alaridos de arretrato entre los girasoles, las botas de Van Gogh o cualquier cabeza de Modigliani (193). Una impresión tan penetrante como la que sintió Ramón G. S. en su primer viaje a París y visitó el Salón de los Independientes; y tan enérgica como la que hizo que Juan Gris renunciara a trabajar en periódicos-revistas (ilustraciones-viñetas) cuando el cubismo lo conquistó.

A parte del gran impacto que me produjeron La Venus de Milo, La Victoria de Samotracia, especialmente iluminada al final de una escalera, y la Gioconda, mis mayores emociones las sentí en la parte del museo dedicada a los impresionistas, pre y pos. La Alcoba de Van Gogh y Le Moulin de la Galette de Renoir fueron los cuadros que más profundamente más me impresionaron (193-194).

Una nueva etapa de satisfacción y entusiasmo es narrada por la autora, los logros profesionales sacaron la retórica de nostalgia y la narrativa dio un giro hacia lo positivo – aunque en ocasiones retrocede para recordar los tiempos difíciles, hace comparativa de sus triunfos y de la España después de la dictadura–. Con sus experiencias en otros museos fuera

de España, ya más formada como pintora, llegan más oportunidades y es admitida en los cursos del Círculo de Bellas Artes, donde, a pesar de que el aprendizaje era más riguroso, sus nuevas amistades la animaron y salió adelante en sus primeros proyectos artísticos. Ya Madrid no era tan solo la ciudad donde se desarrollaría como artistas, su timidez se había apaciguado y frecuentaba bares con sus colegas. Llegó su primer automóvil y todos quedaron impresionados con su adquisición. En 1955, el grupo hizo su primera exposición colectiva, lo que la motivó para presentar sus trabajos. Aunque consciente de que las exposiciones de los estudiantes eran solo para promocionarse, pues no vendían; como tampoco vendían los vanguardistas del Salón de los Independientes en París. Les quedaba la satisfacción por la osadía de intentar insertarse en un mercado saturado de arte clásico.

“Cualquier movimiento de vanguardia no solo era rechazado, sino que era atacado con violencia” (205).

Es entonces cuando Amalia y su grupo de amigas deciden poner su propio estudio. Alejadas del idealismo masculino se concentraban en crear su propio estilo lejos de la academia, de los desnudos y de la vigilancia de sus condiscípulos. Amalia estableció su estilo, distanciándose de los tonos chillones del Círculo de Bellas Artes y del Taller de Peña, usando ya los colores pasteles a su antojo; colores amortiguados, suavizados y apagados. Todas sus nuevas experiencias y la libertad de trabajar a su antojo la adhirieron más al vanguardismo.

Cuando en 1956 viajó a Italia, los paisajes de Pisa y la sociedad liberal italiana le estimularon, se dejó seducir por los encantos de sus monumentos. Junto a su amiga Esperanza, también sedujeron a jóvenes italianos de Florencia, Arezzo, Venecia y sobre todo Roma, donde los frescos de la capilla Sixtina la conmovieron.

Nuevas oportunidades se presentan en su vida profesional y nuevos retos en su vida matrimonial. La sala del ateneo abría las puertas a los nuevos talentos –como lo hizo con

Ramón G. S.– y otras galerías que estaban a su alcance. En el 1957 expusieron en los nuevos salones algunos artistas de su generación; de los que hoy, irónicamente vemos sus pinturas colgadas en museos de arte clásico. Conoció a Eduardo Chicharro (del cual la autora y su marido conservaron sus obras hasta su muerte), y otros ya reconocidos en el mundo de la pintura por aquel entonces.

En 1959 realizó el sueño que todo artista plástico anhela, la primera exposición individual en la Galería Fernando Fe, comisariada por Tomás Sera; presentada meses antes de su matrimonio y preparada por quien iba a ser su marido. El crítico del diario Informaciones José de Castro Arines, escribió sobre la calidad de los trabajos; publicación que la enaltecía, haciéndole sentirse ya una pintora consumada a la altura de sus compañeros que ya habían presentado trabajos. En el proceso de realización y montaje de la exposición, luchó contra sus temores interiores y sufrió las embestidas de sus complejos y el desaliento de su timidez; pero cuando la exhibición se materializó y su nombre salió en los periódicos alabando sus obras, sintió por primera vez el orgullo del deber cumplido. Su madre, que seguía recluida en el luto, se reanimó y le pedía que le leyera una y otra vez las publicaciones. Y, aunque su éxito fue solo promocional –solo vendió una obra–, ya podía decir a viva voz que era una pintora. Había alcanzado el éxito mediático, no económico, por el auge que estaba tomando el arte abstracto en ese momento en Madrid y el mundo, sin embargo, al ser sus trabajos representaciones de realidades difuminadas del entorno madrileño, no les interesaban a los coleccionistas; además, ella era una desconocida como pintora. Luego de su triunfal exposición viajó a París en donde un grupo de artistas españoles expusieron en el Louvre, exposición que fue un éxito, pues las obras eran en su mayoría arte vanguardista, abstracto. Amalia ya había decidido su línea pictórica y no la cambiaría, pues en ella podía expresar sus sentimientos recónditos sobre el entorno que la inspiró y los acontecimientos que dejaron

enclavada en su memoria los símbolos de la timidez y temor. –La exposición de los 13 españoles se presentó posteriormente en varios países de Europa y en Estados Unidos–.

Su matrimonio con Lucio Muñoz cambió radicalmente su vida, dándole múltiples responsabilidades. Además de sus actividades profesionales, se sumaban otras y tenía que hacer de mujer casada, madre y cualquier otra función establecida en el contexto patriarcal que su madre la había criado; sobre todo por el sistema machista determinado ancestralmente. Aun así, siguió pintando sin parar y participó en dos exposiciones colectivas y sus trabajos fueron reconocidos por sus compañeros, por profesores y por la crítica.

El cambio de vida que supone el matrimonio para una mujer no me apartó de mi trabajo, aunque tuve que aprender a compartirlo –y lo sigo compartiendo, ¡ay! – con algo que prácticamente desconocía. No me casé muy joven y, sin embargo, las tareas domésticas eran algo nuevo para mí. (225)

En este capítulo –XXII–, la autora lo dedica a las reflexiones sobre su vida pasada comparándola con sus años de madurez personal, espiritual y profesional. Es consejera y pareciera que, con su legado, quisiera sugerir a las jóvenes de hoy en día que luchar por la superación no es tarea fácil. En 1960, ya mucho más animada y segura de sí misma, viajó a la Bienal de Venecia. Todos los exponentes eran abstractos. En ese segundo viaje a Venecia, la autora cuenta cómo la conexión con tantos artistas, coleccionistas, galeristas y mecenas⁴³ la

⁴³ En ese viaje conoció la colección de Marguerite (Peggy) Guggenheim, una coleccionista de arte y mecenas estadounidense, quien heredó una fortuna de su padre (Benjamín Guggenheim, muerto en el naufragio del Titanic). Peggy dedicó gran parte de su fortuna a la colección de arte contemporáneo, así como también al patrocinio de nuevos talentos de la pintura. Entre sus artistas patrocinados se encontraba el ícono del Expresionismo Abstracto Jackson Pollock. Sobre ella se han escrito varios libros: *Confessions of an Art Mistress*, *Mistress of modernism*, *Memorias de una "Femme Fatale" del arte*, Peggy Guggenheim, Francine Prose, Turner. Y fue inmortalizada en el cine con el largometraje de Ed Harris *Pollock*.

hicieron darse cuenta de cuán importante era la internacionalización para poder escalar a los niveles que ella anhelaba.

Con nuevas perspectivas de éxito internacional y con un niño en su vientre, antes de regresar a Madrid –desde la Bienal de Venecia– recorrió con su marido Suiza y Austria. Despejó su mente y se preparó para ser madre primeriza, lo que significó la mayor ilusión familiar y el premio a su matrimonio. Un niño que la hizo recordar la agonía vivida con la muerte de su padre, las enfermedades y posterior muerte de sus dos hermanos; pero que, afortunadamente, su hijo pudo superar con una intervención quirúrgica. Una segunda exposición individual en la Galería Biosca afianzó de forma determinante su posicionamiento como artista, pero no así su economía. La suerte les llegó cuando Lucio ganó la realización de un mural en la Catedral de Aránzazu; mientras ella hacía sus múltiples funciones: artista, madre y compañera.

Si los viajes por países europeos conociendo nuevos escenarios artísticos y promocionando sus obras fueron acontecimientos que afianzaron su consagración al arte, el viaje a New York le abrió las puertas al mercado internacional del arte y la puso en contacto con famosos artistas españoles y del mundo; pues, a pesar de que había muchos artistas en Madrid, los espacios eran limitados y solo un grupo reducido colocaba sus trabajos en galerías madrileñas que vendían. En 1963 emprendieron un viaje interoceánico en barco que duro diez días para llegar a la ciudad de los rascacielos. Lucio expuso sus trabajos en la Galería Staempfli. *“La contemplación de Nueva York me produjo una de las impresiones estéticas más grande de mi vida. Creía que yo por haberla visto tanto en cine ya la conocía...”* (260)

Pero, además de la metrópolis, las grandes impresiones las tuvo cuando vio los trabajos de su marido colgados en escenarios que para ella eran de ensueño, observados hasta ese momento solo en libros y revistas. Pudo ver de cerca los trabajos de Wol, Motherwell, Pollock, Rothko; Braque, Picasso, Dalí... Quedó fascinada con tantos museos, galerías y coleccionistas

privados. Fue la experiencia más trascendental que tuvo en su vida artística, por eso la dialéctica de entusiasmo y satisfacción narrada en este apartado.

La diferencia con las galerías españolas era inmensa. A los dos o tres días de la inauguración se nos ocurrió pasar un rato por la exposición de Lucio en Staempfli: cinco minutos fueron suficientes para darnos cuenta de que allí no pintábamos nada. (261)

¿Decepción, o realidad? Puede que ambas cosas, pues al verse frente a los grandes de la pintura de vanguardia y a los que dominaban el mercado, supo que debía salir de las fronteras españolas.

Con Salvador Dalí experimentó dos sentimientos opuestos: el placer de conocer al más famoso pintor español en América, y la decepción por la retórica machista del pintor. Situación que ella había experimentado en su país, pero en menor escala.

“De mujeres pintoras, no quiero saber nada. Las mujeres nunca podrán hacer nada en materia de arte, porque les faltan los testículos” –le dijo Dalí, en una conversación sobre Carmen Laffón–. El éxtasis y los estímulos que le había provocado el arte de los museos y galerías neoyorquinas se le resquebrajaron con las afirmaciones de Dalí y se sumió en la depresión, pues era un ataque directo a ella y sus amigas. Regresaron a España con escala en la icónica Lisboa de Ramón Gómez de la Serna.

La felicidad y el regocijo marcan una nueva etapa en las vidas Amalia y Lucio cuando en 1963 nació Diego. Lo reciben con el mismo amor que los anteriores, que, al igual que el primero, desconcertó y angustió a Amalia con una enfermedad, que también superó. A pesar de las vicisitudes y de las responsabilidades pudo realizar una tercera exposición en la Galería de Juana Mordó, haciéndose una de las pintoras predilectas de la galerista; entonces ya sí recibía beneficios económicos. Sin embargo, la nostalgia no daba tregua; nuevamente enuncia una narrativa repleta de símbolos melancólicos por la muerte de Juana Mordó. Pero

debía seguir adelante y viajó a Frankfurt para darse a conocer y para presentar la exposición de Lucio. Allí conocieron a importantes marchantes y coleccionistas de arte y se mezclaron con la crema y nata de la ciudad y de otras importantes ciudades alemanas.

Otra exposición que recorrió Córdoba, Sevilla..., mejoró sustancialmente su economía y se enmarcaron en el proyecto de construcción de una casa en Torrelodones. –Y regresa momentáneamente a la narrativa entusiasta–.

La tristeza volvió a arrinconarla con la muerte de su madre; pero tantas muertes parecían haberla hecho de hierro –no es que no sintiera un profundo dolor, si no que posiblemente supiera que tenía que seguir adelante con su vida y con su familia–. El nacimiento de su último hijo Rodrigo la resignó. Aunque ella esperaba una hembra, le quiso tanto como los tres anteriores.

A ningún régimen dictatorial le agradan los movimientos artísticos de vanguardia, por considerarlos un desafío a los dogmas y costumbres que afianzan sus ideales. España no fue la excepción con el franquismo –En Automoribundia, Ramón narra los episodios cuando los cubistas expusieron en Café Pombo y la guardia civil mandó a retirar las pinturas–. Amalia y Lucio hacían oposición a la dictadura desde sus oficios, pero dando un apoyo activo –siendo colaboradores y lectores de *Mundo Obrero*⁴⁴–; hablando con la gente, concientizándolos de la necesidad de alcanzar una libertad negada y que ya otros países habían superado.

Tal vez el miedo que le infundieron desde niña no la dejaba actuar con soltura en los movimientos artísticos subversivos que desde la clandestinidad jugaban su rol. Amalia y Lucio fueron víctimas de la represión, llegando a ser interrogados por sospechas de oposición

⁴⁴ **Mundo Obrero**: publicada por primera vez el 16 de agosto de 1930 en Madrid como órgano de difusión del Partido Comunista Español; era financiada por la Unión Soviética. Su primer director fue César Falcón. En la Guerra Civil y la segunda República se publicaba como diario, llegando a publicar en 1933 24 mil ejemplares por día. Actualmente se publica de manera digital.

al régimen, lo que hizo que Amelia recordara la época de terror y fusilamientos de los Rojos. Quiso ir a la manifestación de mujeres que se realizó en aquella época, pero el miedo y una justificación válida le impidieron ir: *“En aquel momento yo estaba criando a mi segundo hijo, Nicolás, casi recién nacido, y no podía arriesgarme a ser detenida y dejarle sin alimento”* (397). La familia Muñoz Avia y todos los artistas madrileños, como una familia, se encontraban en vigilancia por parte del régimen, por ser sospechosos de comunismo; lo que mantenía a Amalia en vilo por el temor de que su marido corriera la misma suerte que su padre.

Para aquella época, entre sus temores, la atención a sus hijos y como esposa; Amalia trabajaba sin parar. Había pintado cincuenta cuadros con los cuales realizó su cuarta y más grande exposición en La Dirección General de Bellas Artes. En los once días que estuvieron expuestos sus trabajos, pasaron por allí la mayoría de los críticos y periodistas de los diarios madrileños. Una vez más, Amalia había demostrado su consagración familiar y profesional, a pesar de sus temores. Aun pertenecía a la Galería de Juana Mordó, pero la dejó, supo que tenía que internacionalizarse y regresó a su antigua Galería Biosca que iba en la misma línea de sus realizaciones, y en 1972 presentó su primera exposición allí; donde permaneció como artista exclusiva por mucho tiempo. La hilera de éxito la llevó a Malborough, Londres; una exposición colectiva junto a otros realistas, donde sus trabajos fueron bien acogidos por coleccionistas y por el público. *Empiezo a ser una verdadera profesional, puesto que no hay profesionalidad si esta no se paga* (312).

Los días de alzamiento contra el régimen franquista llegaron, y Amalia y su familia estaban pendientes a los acontecimientos posteriores. Pero la incertidumbre los acosaba por no saber lo que realmente estaba sucediendo, pues el control de la radio y la televisión estaban bajo el dominio oficial. El 20 de noviembre de 1975 Amalia sintió la alegría de no tener que esconderse nunca más, de expresarse libremente; Franco había muerto. ¿Se alegró Amalia?

No está bien sentir alegría por la muerte de nadie; yo misma me sorprendía, pero en estas memorias quiero decir la verdad en todo, aunque algunas veces mi imagen no quede muy beneficiada, tengo que confesar que el 20 de noviembre de 1975 fue para mí un día muy feliz (314).

4.3. Análisis semiótico a pintura elegida de Amalia Avia

Obra: “Procesión”



Título: *Procesión*

Autora: *Amalia Avia*

Concepto: *catolicismo, religiosidad popular*

Año de realización: *1960*

Técnica: *mixta sobre tabla*

Dimensiones: *59 x 83 cm*

Descripción de la pintura

La estructura general del cuadro está conformada por una multitud de personas caminando por una calle angosta detrás de una estatua –posible virgen–. En todo el entorno hay edificaciones de la época, al final de la calle se observa la cúpula de una iglesia. En el plano superior derecho se observa una estatua de espalda cubierta con un vestido blanco (cubre toda la virgen) con orlas de color marrón; y esta la llevan varios penitentes en angarillas sobre un altar con flores. Como segundo plano y situados en los dos laterales se visualizan casas, posiblemente de barro o arcilla color ocre; hay un árbol que sobresale de las casas con muchas ramas delgadas de color marrón y pocas hojas de color verde claro. En el lateral izquierdo hay un arbusto frondoso con hojas de color verde. El tercer plano se le puede atribuir a la multitud de la procesión. En la parte central izquierda hay banderolas con cruces de color rojo y marrón oscuro que sobresalen de entre la multitud, y más atrás hay dos banderas de color blanco ondeando; detrás de estas hay dos guardias con uniformes de color gris, con quepis en sus cabezas y fusiles sobre sus hombros; seguidos por un hombre cubierto con vestido gris que cubre todo su cuerpo; a su lado hay un feligrés y detrás de este hay tres niños de frente; a su izquierda hay personas en silueta que apenas se distinguen. En el plano central derecho hay dos legionarios vestidos de blanco con el rostro cubierto con capuchas blancas; a su derecha tres personas (posibles sacerdotes católicos) vestidos con sotanas descoloridas con machas grises, blancas y marrón.

Análisis semiótico de la pintura

La virgen como naturaleza muerta es la representación de la potestad de una entidad que sobrepasa los límites de la vida, y que personifica los dogmas y creencias del catolicismo arraigado en las tradiciones católicas; y el posible vínculo de la niñez de la autora de la obra

que la relaciona íntimamente con su familia cuando asistían a estas procesiones. Las banderas con cruces son símbolos que conjugan el poderío religioso y militar exhibido en estas tradiciones para mantener unidos los dogmas del catolicismo con la fuerza militar como señal de unidad entre ambas instituciones, y en posible alusión a las cruzadas. Los trajes de los encapuchados son representaciones del sincretismo unificado entre las creencias ocultistas, el arte popular y la religiosidad católica; como elemento consolidado que recoge el sentir nacionalista a través del culto a lo exotérico. Los militares uniformados en medio de la procesión pueden ser señal de advertencia a posibles disidentes; como garantes del orden y la protección a cualquier costo. Los sacerdotes detrás de la multitud representan las influencias y el dominio ejercido bajo el amparo de la represión. La incorporación de los niños puede ser señal del adoctrinamiento obligatorio para que estos continúen las tradiciones después de crecer.

Principales símbolos: Religiosidad popular, poderío militar, sincretismo religioso, adoctrinamiento, sacrificio, idolatría, abducción a creencias ultraterrenales.

Apreciación: Por la forma indefinida en que están concebidos los elementos visuales de esta obra y la aplicación de la técnica, se puede apuntar a que la autora aún no había definido su estilo artístico realista; y que la pieza en sí es una alegoría figurativa de cómo ella percibió el apego de la gente de pueblo y a las tradiciones religiosas. Una posible radiografía de lo que acontecía en momentos en que ella perfeccionaba las técnicas de dibujo, color y composición, que pudo haberla llevado a recrear el expresionismo figurativo al margen de las enseñanzas.

4.3.1. Primeras pinturas de Amalia

Bodegón del queso, 1956, Óleo sobre táblex, 52x60cm / **Pueblo**, 1957, Óleo sobre lienzo, 81x100cm / **Bodegón del balcón** /1958/ Óleo sobre táblex, 81x77cm / **Procesión**, 1959, mixta



En la primera pintura (*Bodegón del queso*) se puede apreciar la aplicación difusa de la técnica con pinceladas intensas, similares a las primeras obras postimpresionistas de Henri de Toulouse-Lautrec (como por ejemplo su pintura, "*La Clownesse assise*"). La desproporción de las formas y dispersión de los elementos se asemejan a caricaturas. La perspectiva inexacta de cada elemento con relación a otro desconfigura la composición; lo que podría ser prueba del poco dominio que Amalia tenía cuando la realizó. Más que realismo, esta es una representación de arte Naïf.

4.3.2. Primera exposición de Amalia: Galería Fernando Fe

Pintura “*La Bobia*” (1963), una de las pinturas de su primera exposición



Después de haber adquirido experiencia en el taller de Eduardo Peña y en la Escuela de Bellas Artes, perfeccionó su estilo y se observa que sus primeras pinturas esbozan un profundo matiz social, enfocadas en realzar la realidad de las calles del Madrid de los 50s, contemplado desde afuera, pero visualizado desde su apreciación interior. En estas pinturas, aunque la figura humana está presente, la introduce para dejar su estampa, sus vidas anónimas; pero su prioridad son sus calles, transporte, frontones, locales comerciales, etc. Amalia exterioriza detalles de la metrópolis como componentes artificiales para ilustrar la cotidianidad; su mirada particular a un Madrid que amó, a pesar de los tiempos difíciles en que la habitó.

4.3.3. Exposiciones de Amalia Avia: Orden cronológico

En 1958 participa en múltiples exposiciones colectivas en Madrid

- 1959 Galería Fernando Fe – Madrid
- 1961 Exposición en la Maison de la Pensée Française, París
- 1963 Exposición “Figuración en España” –itinerante en varias provincias españolas
- 1964 Primera exposición individual en la Galería Juana Mordó –Madrid
- 1968 Exposición individual Dirección General de Bellas Artes –Madrid
- 1969 Exposición “Figuración en España” –itinerante en varias provincias españolas
- 1970 Exposición colectiva en Kunst Kabinett de Frankfurt
- 1972 Galería Biosca
- 1973 Galería Val i 30 de Valencia
- 1975 Galería Muller de Winterthur en Suiza
- 1975 Galería Laietana en Barcelona
- 1978 Villa de Madrid (obtiene el premio Goya)
- 1979 Exposición individual en la F.I.C.A. de París
- 1981 Colectiva “Nueve Pintores Españoles” en la Galería Nacional de Sofía –Bulgaria
- 1982 Bienal Internacional de Villa Nova de Cerveira –Portugal
- 1983 Colectiva “Realidades” Museo Extremeño de Arte Contemporáneo, Cáceres, España
- 1984 Exposición Realistas de Madrid en Salón del Tinell, Barcelona
- 1985 Exposición de grabado “Rassegna Di Grafica”, Bologna, Italia
- 1985 Feria de Basilea
- 1988 Forma parte de la colección de grabados “Arte y Trabajo”

- 1990 Exposición colectiva “Madrid el Arte de los sesenta” –Madrid
- 1992 Exposición colectiva en la Casa de las Alhajas –Madrid
- 1993 Galería Juan Gris (se convierte en sede de sus exposiciones en Madrid)
- 1993 Exposición en Vali 30, Valencia
- 1995 Exposición en Ariza, Bilbao
- 1995 Exposición Galería Juan Gris
- 1997 Centro Cultural de la Villa de Madrid – Madrid
- 2000-2004 Galería Juan Gris – Madrid
- 2004 Publicación De Puertas Adentro
- 2013 Museo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid
- 2014 Museo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid
- 2016 Realistas de Madrid en el Museo Thyssen-Bornemisza

Exposición en el 2019

MUJERES

EN EL ARTE “AMALIA AVIA”

INSTITUTO DE LA MUJER DE CASTILLA-LA MANCHA

Adela Camacho García · Alejandra Freymann · Alicia Pedregal Cabrero
Ana M. Fernández Pacheco del Campo · Beatriz Sesmero López
Daniela Broseghini Coirolo · Esther Aguilar Sánchez · Esther Esquinas
Carmona · Gema Utrilla Córdoba · Gloria Martínez de Carnero García-
Sotoca · Gloria Santacruz Tarjuelo · Laura Medina Solera · Laura
Nava Cobos · Librada Martínez Cano · Belén López Jiménez · Belén
Paton Fernández Pacheco · María Fernández de Terán García · María
José Mira Rodríguez · Ronda Bautista López · Pilar Criado Maeso
Virginia de León Gabaldón · Yolanda Fernández Castro

Comisaria: Ana Navarrete | Coordinadora: Almudena Soullard

V MUESTRA Y PREMIOS

30 MAYO-18 JUNIO 2019

Sala de exposiciones
MUSEO de
CUENCA



Galardones obtenidos por Amalia Avia:

- 1966: Tercer premio del Concurso Repesa
- 1971: Tercer premio en la Bienal de León
- 1978: Premio Goya de la Villa de Madrid
- 1997: Medalla al Mérito del Ayuntamiento de Madrid
- 2001: Membrecía de la Real Academia de Bellas Artes de Toledo
- 2007: Medalla del mérito de Castilla La Mancha
- 2008: En Santa Cruz de la Zarza se inaugura el Centro Cultural Amalia Avia.

Exposiciones de Amalia en el extranjero

- 1973: Galería Marlborough –Londres
- 1978: Museo de Arte Moderno de México
- 1979: Feria Internacional de Arte Contemporáneo –París
- 1985: Bienal de Basilea –Suiza

Colecciones privadas de Amalia Avia en instituciones

- Fundación Banco Santander,
- Colección BBVA
- Asamblea de Madrid
- Centro Cultural Conde Duque (Museo de Arte Contemporáneo de Madrid)
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Fundación Juan March

Principales redes sociales, medios digitales y noticias sobre Amalia Avia

Facebook Amalia, Wikipedia Amalia, Catálogo online Clodart Amalia, Archivo RTVE Amalia- Mirar un cuadro, Wikipedia Amalia, Editorial Taurus -De Puertas Adentro-, Semblanza de Calvo Serraller en El País, Noticia de su muerte en El Mundo, Casa de la Cultura Amalia Avia, ABC - Entrevista por la publicación de sus memorias.

4.4. CONCLUSIONES SOBRE LA COMUNICACIÓN PUBLICITARIA Y LA SEMIÓTICA EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE AMALIA AVIA

La trayectoria profesional y personal de Amalia, configura un arquetipo de humanismo que puede ser el esquema ejemplar para una generación que poco conoce de ella; es el referente de un realismo forjado por las agresiones individuales y sociales con las que sistemáticamente convivió, enfrentó y superó. Como en la mayoría de los hacedores de arte vanguardista, su vida tuvo altas y bajas; se retrajo, pero nunca claudicó a las pretensiones de censura que quisieron imponerles por ser mujer. Aunque fue reconocida en múltiples ocasiones antes de ver los frutos de sus inventivas, y muchos de sus trabajos alcanzaron notoriedad internacional, es a partir de su madurez profesional-personal que los beneficios llegan como pago a su esfuerzo incansable por superarse.

Si bien la prensa española-madrileña la apoyaba cada vez que presentaba una exposición, esto no era suficiente para que las galerías de prestigio acogieran sus pinturas. Aunque ya había alcanzado el éxito y era reconocida internacionalmente, es con la publicación de sus memorias que el auge mediático le concede oportunidades para que la retratista de Madrid dé a conocer lo que realmente fue su vida y lo que significó su encuentro con el arte. Sus reconocimientos y galardones fueron beneficiosos para que su nombre se hiciera sonoro, y con la inclusión de sus trabajos en medios digitales la figura de Amalia avanzó hacia el reconocimiento internacional. De acuerdo con los sondeos realizado en esta investigación, Amalia es menos conocida que Juan Gris y Ramón Gómez de la Serna; no obstante, puede que sea el producto al que se le ha hecho más comunicación integral, ya que su familia, sus amigos, instituciones y personas han acogido su vida y obra como parte de una generación

que representa los valores de la identidad cultural madrileña, aunque no de forma conexionada con el estado español.

Más que la retórica sensitiva de una idealista aferrada a su mundo interior, su obra conjuga la cronología viva de una metrópolis evolutiva, las costumbres de su gente. Amalia dejó estampada con conciencia crítica su percepción de una ciudad y una sociedad creciente al margen de los problemas sociales. Para recrear su ciudad amada, se introduce en las paredes, en lugares recónditos y en las calles para esbozar una realidad infalible. Con un lenguaje palpitante, pasivo, diluyente; pero elocuente en sus conceptos ulteriores y fecunda en significados.

5. CAPÍTULO V

5. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

5.1. ANÁLISIS DE LOS CONTENIDOS EN LA PRENSA ESCRITA, MULTIMEDIA Y PUBLICIDAD GRÁFICA SOBRE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

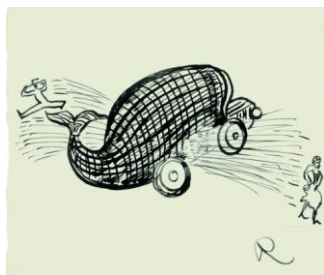
5.1.1. Ramón Gómez de la Serna: Análisis prensa escrita

EL PAÍS

https://elpais.com/cultura/2018/04/16/actualidad/1523893790_673539.html

Humor + dibujo + metáfora = Ramón Gómez de la Serna

Una exposición reúne 100 de las greguerías que el escritor ilustró en los años 30 para su publicación en prensa



Una de las greguerías ilustradas de la exposición en el Museo ABC. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, MUSEO ABC

Manuel Morales 16 ABR 2018

Junto al dibujillo a tinta de dos tipos elegantes que tiran cada uno de las cuerdas de una bolsa para cerrarla, se dice: "Cuando leemos lo de cierre de la Bolsa nos imaginamos a dos señores con sombrero de copa que tiran de los cordones de una bolsa y estrangulan su cierre". Ese chispazo de metáfora y humor en una frase, acompañada en ocasiones de un dibujo, fue la gran invención literaria del escritor Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888-Buenos Aires, 1963), las greguerías. Prolífico, polifacético, excesivo... el Museo ABC, en Madrid, expone, hasta el 17 de junio, 100 greguerías ilustradas que el autor de Automoribundia (1948) publicó en la revista Blanco y Negro entre julio de 1930 y julio de 1935. La muestra está acompañada de un delicado catálogo de casi 500 páginas que documenta las 314 que atesora el centro.

La comisaria de la exposición y directora del museo, Inmaculada Corcho, señala que "las greguerías salpican toda la producción de Gómez de la Serna, las incluye en ensayos, artículos, novelas, pero al publicarse en este caso en una revista escribió textos más largos, para explicar mejor el dibujo a los lectores". Estos sencillos trazos se publicaron a doble página y en grupos de seis u ocho, sin periodicidad fija. En ellos se refleja la "genial fórmula que encontró Gómez de la Serna para lanzar pensamientos de forma original", añade. "Son apuntes chispeantes, un ejercicio conceptual asentado en la risa". En palabras del propio autor, eran una combinación de "humorismo más metáfora" que recogen "lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas". Corcho explica que, normalmente, el proceso de creación de Ramón —así le gustaba que le llamasen— principiaba con el texto. "El ilustrador de estos dibujos no iba a ser él, pero le comentó al editor que si tenía que explicar al dibujante lo que él quería transmitir, siempre se quedaría algo por el camino". Así que la también alma de la tertulia del madrileño Café de Pombo cogió la pluma para dibujar sus pensamientos, pero no como unos meros motivos decorativos, sino como complemento para entender toda la ironía y absurdo de los breves textos.

En su trazo no hay gran belleza ni detalle, el propio Ramón lo llama "dibujo de escritor, no dibujo de dibujante", pero cumplen su fin: ayudar a comprender su mensaje a unos lectores que no tenían por qué estar familiarizados con su humor. Entre las greguerías ilustradas expuestas, siempre amables y elegantes, las hay surgidas de sus impresiones en sus viajes de esos años a París y Berlín. Un ejemplo de ese genio es la "diferencia gráfica entre Alemania y España", expresada con una ristra de salchichas y debajo una de churros, que el escritor califica de "salchichas flacas y falsificadas". Gómez de la Serna también empezó a pisar suelo argentino y de Buenos Aires haría su residencia definitiva tras abandonar España en los inicios de la Guerra Civil. Es inevitable pensar cuántas greguerías habrían salido hoy de la imaginación de Gómez de la Serna en tiempos de los 280 caracteres de Twitter y otras redes sociales. "Las tortugas del zoo son como grandes piedras de boca de alcantarilla que se hubiese hinchado" (93 caracteres). Sin embargo, su genio iba más allá, autor de un centenar de obras, entre novela, teatro, cuentos, monólogos radiofónicos... fue el gran introductor de la vanguardia literaria en España. Su obra fue también crear su propio personaje, el de ese hombre mofletudo, casi siempre con pajarita y fumador en pipa, que daba una conferencia sobre jazz con la cara y las manos pintadas de negro, o presentaba su libro El circo subido en un trapecio, como atestiguan las fotografías que acompañan la exposición. Vistas hoy, las greguerías ilustradas de Gómez de la Serna invitan a una sonrisa, por su humor naíf y delicadeza, como el dibujo de la salsera que acoge en su interior a una

pequeña con un texto que reza: "En la salsera se recuesta la mayonesa y la vinagreta, como niña a la que mecen en su dulce cuna".

Análisis: El periodista y redactor cultural Manuel Morales, describe en el inicio de su artículo una de las greguerías de Ramón, y en síntesis lo que representan las inventivas literarias del escritor madrileño. El contenido principal de esta publicación es informar sobre la exposición de greguerías y la publicación de un catálogo en el museo ABC. A pesar de ser una redacción sobre arte, Manuel inicia de forma sencilla, precisa; tomando como fuente el testimonio del comisario de la exposición, lo que convierten este artículo en una *noticia reportada*. El autor de esta publicación copia de manera íntegra las opiniones del comisario de la exposición, pero lo parafrasea, lo que le da un matiz de originalidad, aun siendo transcripciones. Está publicado en la sección cultural del periódico, por lo que esta información podría ser solo de interés para el segmento artístico. Tomando en cuenta que en la prensa española se ha publicado mucho sobre el escritor, puede que el lector prefiera más variedad en los contenidos. Es una publicación en crónica que hace un repaso a las actividades desarrolladas por Ramón en sus espacios predilectos donde relajaba sus tertulias, y un recorrido por las principales ciudades europeas donde actuó hasta su exilio en Buenos Aires. Manuel hace comparativas anacrónicas sobre las greguerías y su posible incursión en la era digital, lo que constituye una metáfora temporal. El periodista incorpora complementos en los laterales (en texto cursivo y en negrita) para reforzar los argumentos de veracidad, lo que lo hace una *noticia complementaria*.

EL MUNDO

<https://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2015/04/20/551a5995e2704e5d4d8b4572.html>

El universo de Ramón Gómez de la Serna más allá de las greguerías

EXPOSICIÓN Su despacho, lleno de objetos fascinantes, se encuentra en íntima relación con su obra



Ramón Gómez de la Serna en su despacho de la calle villa nueva. 1930

LIDIA GÓMEZ 20 abr. 2015

"No quiero haber vivido mucho, ni viajado mucho, ni amado mucho, ni escrito mucho, sino haber levantado mucho la vista hacia las cosas asistido por mi alma limpia y altruista de pobre de solemnidad, y haber comprendido en esa contemplación y con tolerancia la inanidad de todo, y que entre lo inane lo que lo es menos es lo bueno y lo bello, entendiendo por bondad el cariño desinteresado por las ideas, por las cosas visibles e invisibles, por las personas nobles, y entendiendo por lo bello lo que ya está revelado como tal o lo que lleva latente y aun en secreto la belleza futura y sólo se sabe que es así por lo que se oye en los sueños y en los suspiros".

Ramón Gómez de la Serna, nacido en Madrid en 1888, fue uno de los escritores más prolíficos e innovadores del siglo XX. Famoso por las greguerías -una invención que se ha acabado por convertir en su seña de identidad y su pasaporte universal- escribió además infinidad de novelas, ensayos, libros curiosos, una autobiografía brillante... Encarnó a la perfección las maneras del artista irreverente, polifacético, capaz de violentar las aguas calmas de la vida cultural sin inmutarse lo más mínimo.

Al ver su despacho, Ortega y Gasset exclamó: "por primera vez entiendo el secreto del arte moderno"

Tal y como expresó en su autobiografía, *Automoribundia*, levantar la vista hacia las cosas constituyó una premisa irrenunciable en todas y cada una de las facetas de su vida. Decidió ajustarse a ella con voluntad de hierro. Incansable defensor de lo nuevo, Ramón Gómez de la Serna fue uno de los máximos precursores y agitadores de las vanguardias en España, principalmente por medio de su literatura, la tertulia del *Café Pombo* y sus sucesivos despachos.

Precisamente estos últimos fueron elementos cruciales en su trayectoria artística: lugares donde se percibe con nitidez el interés del escritor por el coleccionismo de cosas humildes. En resumidas cuentas, un pequeño escaparate de maravillas que le acompañó allá donde su sed de conocer le fue llevando.

Dijo de él su tío, el escritor y periodista *Corpus Barga*, "Ramón tiene una imagen, y se parece a sí mismo... Ramón es el viajero sin sombra y con la casa a cuestas". Si atendemos a la exposición que el Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid le dedica, Ramón Gómez de la Serna fue también, sin duda, un artista al margen de la norma, un agitador elegante y un hombre de curiosidad infinita. Aunque quizá sí arrastrara alguna sombra, la de esos mundos móviles que fueron sus despachos: tan heterodoxos e imprevisibles como el mismo don Ramón... e igualmente fascinantes.

El director del museo y comisario de la exposición, *Eduardo Alaminos*, explica que "el proyecto se llama el Museo Portátil y aún una parte de la colección permanente del museo y el despacho de Ramón Gómez de la Serna. El despacho aglutina los objetos del último que tuvo en Buenos Aires y se incluye como la pieza que va a identificar al propio museo, ya que la figura de Ramón es una figura fundamental en la historia cultural de Madrid y su despacho una de las piezas más importantes del patrimonio histórico artístico del ayuntamiento".

Ramón comienza muy joven a construir su despacho, a la edad de 16 años, "con cosas del Rastro, con reproducciones en yeso y una chimenea de mármol", como él mismo afirmó en *Automoribundia*. Primero lo hace en la casa de sus padres, en la Calle de la Puebla, luego en *María de Molina*, en un hotelito. Cuando se independiza monta el despacho en la calle *Velázquez*, el famoso torreón, que para él es el símbolo de todos sus despachos. Al verlo, Ortega y Gasset exclamó: "por primera vez entiendo el secreto del arte moderno".

También monta su despacho en la calle *Villanueva*. Cuando estalla la guerra civil, temeroso de la situación se marcha a Buenos Aires. Allí afirma que le encantaría vivir rodeado de paredes blancas, con la única luz de una bombilla. Pero otra

vez sucumbe a la tentación; y lo hace evitando dejar un solo espacio libre a lo largo y ancho del despacho, con un concepto todavía más barroco del horror vacui.

Un paseante con ojos de mosca

A Ramón Gómez de la Serna le encantaba pasear por la ciudad y fijarse en elementos cotidianos para "retraducirlos" después en cosas nuevas, algo clave en su literatura. Está, asimismo, muy influido por los escaparates. Los escaparates eran un elemento estético para los surrealistas, los concebían como una especie de "micromundos".

Su realidad particular también estaba llena de matices. "Ramón es como una generación en sí mismo. Un artista de la abundancia. Se le ha definido como un escritor que tiene ojos de mosca, en palabras de Tomás Borrás, capacidad para ver la simultaneidad y una enorme profundidad de mirada", explica Eduardo Alaminos.

Lidia Gómez

Ramón no atesoró objetos artísticos de alto valor sino objetos de la vida cotidiana y de las gentes populares "más que un coleccionista fue casi un recolector de objetos curiosos, vulgares", recalca Eduardo Alaminos. Recortes de prensa y libros y objetos de lo más heterogéneos; muchos de ellos rotos y en su mayoría encontrados en rastros, uno de sus lugares predilectos. Para él no constituían lugares costumbristas, sino un pozo de imágenes y asociaciones.

Llegó a decir Ramón Gómez de la Serna que "el Rastro no es un lugar simbólico ni es un simple rincón local, no; el Rastro es en mi síntesis ese sitio ameno y dramático, irrisible y grave que hay en los suburbios de toda ciudad, y en el que se aglomeran los trastos viejos e inservibles, pues si no son comparables las ciudades por sus monumentos, por sus torres o por su riqueza, lo son por estos trastos filiales."

También su despacho constituye un lugar "ameno y dramático, irrisible y grave". Un lugar donde la personalidad de Ramón Gómez de la Serna nos acecha sin darnos tregua, obligándonos a aquel ejercicio que él disfrutaba tanto y que no es otro que el de los objetos y los ojos maravillados.

Análisis: La periodista Lidia Gómez inicia este reportaje con un largo fragmento de la obra *Automoribundia* de Ramón, como posible forma de ambientar la lectura dentro del propio lenguaje del escritor. Y a continuación describe la personalidad y el estilo del escritor en un lenguaje poético, dirigido por sus opiniones. Además de informar sobre su vida y obra, este es un artículo en el que la periodista emite juicios de valor sobre los atributos y aportes del escritor; exalta sus dotes de polifacético en la literatura y las artes escénicas. Hay uso de metáforas y un léxico rico en adjetivos para ensalzarlo. Recurre a los halagos que otros literatos famosos contemporáneos le hicieron al autor de las greguerías. Aunque, ciertamente, la reputación de Ramón alcanza los alardes que la periodista le atribuye, sus informaciones sobre el escritor son otros de los tantos alardes utilizados por otros periodistas para realzar la figura del autor de *La Nardo*. Los conceptos por comunicar se establecen, además de su literatura, en las tertulias Pombianas y como eje principal, *el Despacho* del escritor.

A medida que avanza el artículo, la retórica en el lenguaje usado por la periodista desciende de culto a popular, lo que podría hacer más sencilla su comprensión para el lector estándar. Con el uso de los diálogos de otros escritores contemporáneos a Ramón, como recurso explicativo y comparativo; la publicación se convierte en una *noticia de sumario*, ya que el

cúmulo de fuentes de información recorre la narración desde el principio hasta el final. Aunque no es una publicación que sigue un orden cronológico exacto, tiene componentes narrados gradualmente que describen algunos acontecimientos importantes en la vida del escritor. Los recorridos por los lugares predilectos del escritor marcan el final de la publicación; la periodista lo sitúa en el Rastro para definir las influencias populares que lo iniciaron en la literatura y en la recolección de objetos con los que erigió sus despachos. En adición a otros personajes de las tramas, *Eduardo Alaminos* será en actor secundario al que la periodista hace referencia como experto en las obras y objetos artes que el escritor atesoró en su despacho montado del Museo Conde Duque.

ABC

https://www.abc.es/cultura/arte/abci-abigail-lazkoz-conecta-miro-y-ramon-gomez-serna-201611300159_noticia.html

Abigail Lazkoz conecta a Miró y Ramón Gómez de la Serna **Surrealismo, greguería y posmodernismo crean «Conexiones» en el Museo ABC**



Abigail Lazkoz en el Museo ABC

Manuel Muñiz Menéndez 05/12/2016

El programa «Conexiones», que organizan el Museo ABC y la Fundación Banco Santander llega a su duodécima edición, cuya protagonista será Abigail Lazkoz (Bilbao, 1972) quien ha elegido el cuadro de Miró «Personnage»(1973) y una selección de nueve dibujos y greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Fondos de ambas instituciones en los cuales se ha inspirado para realizar una serie de dibujos.

La influencia del cuadro de Miró y su uso del color negro para representar «un ser vivo que está de pie y nos mira con dos grandes ojos circulares» se nota enseguida en los grandes dibujos de Lazkoz, con sus potentes claroscuros a los que ha ido incorporando notas de color. «El Miró se relaciona tanto con mi trabajo que casi no he tenido ni que traducir nada», afirma. Respecto a las greguerías ramonianas, hay un sentido de la asociación libre que también se nota en los dibujos de Lazkoz. «La greguería es por excelencia la unión de esas dos cosas que a mí siempre me han interesado, que son lo visual y lo escritural. El pulso de Ramón Gómez de la Serna era un pulso que tenía la gracia», cuenta la artista.

Estos son sus «Parajes incultos», título escogido porque las tierras sin cultivar es de donde se pueden sacar los terrenos más productivos y para jugar con el sentido de que «a veces uno se nutre de cosas que están más vivas que la cultura y que

tienen una fertilidad diferente». Con ellos, Lazkoz pretende «estimular» y también divulgar las formas del arte contemporáneo.

A primera vista, es la figura del círculo la que une el trabajo de Miró, Gómez de la Serna y Lazkoz, pero como señala el comisario de la exposición, Óscar Alonso Molina, «la línea de conexión más inmediata nos la ofrecen las propias formas de Miró y Abigail: elementos gráficos esquemáticos, formas sintéticas y achatadas, predominio de la mancha y el signo, utilización de tintas planas y la hegemonía del negro. Entre estas formas destaca el círculo, que organiza la tela mironiana, el ojo de su personaje, así como muchas de las portadas de las primeras ediciones de los libros de Ramón Gómez de la Serna».

Y añade, «pero más allá, esos parajes incultos del título hacen referencia a los territorios y las prácticas que impulsan al artista a adentrarse una y otra vez en un terreno desconocido, en principio inhóspito o salvaje... a dar nombre a lo que aún no está habitado. Para Abigail, tanto la pintura de Miró como las greguerías ramonianas desvelan conexiones no necesarias ni evidentes, y son fruto de enfrentarse a la realidad de manera inesperada: con la mirada infantil del primero, con la ironía, el humor, la asociación libre del segundo. Frente a ellas, esa realidad se reconoce de alguna manera, de forma un tanto alterada y sorprendente, sacando al espectador de la zona confortable de lo común, lo cotidiano y lo manido».

En la muestra se pueden contemplar ocho dibujos de Abigail Lazkoz de gran formato que juegan o se relacionan con elementos, a primera vista inconexos —jarras de cerámica popular o bolas de cemento y grijos—, hasta que, en una segunda mirada, se «lee» la exposición como una obra única y completa. Resuelto en radical blanco y negro, «las formas netas pero fragmentadas y yuxtapuestas de sus dibujos parecen provenir de la síntesis de la obra gráfica y la cartelería de una época, el paso de la década de los 50 a los 60, en que el arte conjugó las derivas complejas del constructivismo y la abstracción con las inquietudes del existencialismo», explica el comisario.

Análisis: El periodista Manuel Muñiz Menéndez narra y describe de forma sencilla el inicio de un proyecto artístico auspiciado por dos instituciones, y que tiene como protagonista a la artista vanguardista Abigail Lazkoz, quien encuentra conexiones entre una obra de Miró y algunas greguerías de Ramón; y que la artista transfiere a sus propias realizaciones. Muñiz se enfoca más en la producción de Lazkoz, dejando en planos secundarios al pintor surrealista y al tertuliano. Recoge y contrasta las opiniones de la pintora y la usa como recurso informativo de fuente primaria para destacar en alcance de la actividad. Lo que parecía una noticia informativa, en una segunda parte, describe la conexión entre los tres artistas desde su punto de vista, por lo que se va convirtiendo en un artículo de opinión. Continúa incluyendo los aportes de otros personajes, lo que la convierte en una publicación documentada y de sumario. Al ser una publicación especializada en un diario generalista, puede que no provoque interés en lectores cotidianos; pero para los seguidores del arte contemporáneo podría ser una noticia de actualidad inmediata, por ser una exposición innovadora en la que participan dos artistas fenecidos de la misma generación interpretados por una tercera de la actualidad.

5.1.2. Ramón G. de la Serna: Análisis Multimedia

Imagen de portada en la página web del Museo Conde Duque

<https://www.condeduquemadrid.es/conde-duque/servicios/museo-de-arte-contemporaneo>



Esta dirección web incluye un enlace por el que se accede al Museo de Arte Contemporáneo, en donde se visualiza en primer plano la imagen del Despacho de Ramón en el Museo Portátil del escritor. Se explican en resumen los componentes del museo: sus dibujos, pinturas, esculturas, fotografías, estampas, y otras obras relacionadas con la vida del escritor, realizadas por pintores y arquitectos madrileños. El contenido de esta página tiene precisión y condensa en pocos párrafos el concepto a comunicar. La fotografía del despacho es bastante clara y puede causar estímulo positivo que provocan deseos de visitar su despacho a quien navegue por el portal. Todas las imágenes son fijas y no ofrecen la versatilidad que debería añadir el concepto, es decir, que siendo Ramón un personaje trivial, debió incluirse algún fragmento de sus tertulias. Y siendo así, los motores de búsqueda de cualquier navegador lo identificarían con facilidad, haciendo fácil el acceso a su contenido; sin embargo, hay dispersión y dualidad de contenidos entre estas páginas y otras relacionadas y analizadas más adelante.

Página web del Ayuntamiento de Madrid: Museo-MAC, El despacho de Ramón Gómez de la Serna



<https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Contacto/Direcciones-y-telefonos/Museo-de-Arte-Contemporaneo/?vgnextfmt=default&vgnextoid=d6b0744554b6b010VgnVCM100000d90ca8c0RCRD&vgnextchannel=bfa48ab43d6bb410VgnVCM100000171f5a0aRCRD&idCapitulo=10915803>

Este portal digital del Ayuntamiento de Madrid ofrece un cúmulo de informaciones institucionales de todos los departamentos y sus actividades que tienen que ver con la planificación, ejecución y difusión de los proyectos municipales. Aunque tiene varios enlaces que llevan al Museo de Arte Contemporáneo y al Despacho de Ramón, sus contenidos son muy generalizados y su formalismo puede confundir a quien acceda a sus contenidos. El enlace del despacho no contiene elementos novedosos que le den notoriedad a las realizaciones de Ramón, y su visibilidad es rígida.

5.1.3. Ramón G. de la Serna: Análisis publicidad gráfica

Folleto informativo del Despacho de Ramón



En este folleto el comisariado y compilador del museo portátil, Eduardo Alaminos López, detalla en resumen los conceptos semióticos y los significantes atribuidos a las formas y gestos; a la figura y la realidad y a la imagen de la ciudad. Alaminos usa un lenguaje con profundidades semánticas, y a la vez lo ornamenta con adjetivos que enriquecen la descriptiva del mensaje.

5.2. ANÁLISIS SEMIÓTICO EN LA LITERATURA Y DIBUJOS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

5.2.1. Automoribundia

Muchos hacedores de bellas artes optan por dejar registrada la historia de sus vidas, narran lo inefable a todo riesgo para que su historia sea conocida de su puño y letra sin cesuras. ¿Es posible que cuenten solo lo que les interesa que sus admiradores o detractores sepan de su trayectoria artística y de sus intimidades para defender su legado? Ramón Gómez de la Serna fue un admirador de algunos de estos autobiógrafos, como, por ejemplo, de Charles Chaplin, quien en 1964 contó en su autobiografía la historia condensada de su vida; Chaplin narra las tragedias, triunfos y altibajos de su trayectoria. Salvador Dalí, en *Su Vida secreta* intenta poner al descubierto lo inconfesable. Otros, como Marc Chagall, aunque no lo cuestionamos, cuentan solo sus caprichos. Pero en todas estas historias autonarradas hay denominadores comunes: fantasías y metáforas, excluyendo lo comprometedor. Igual lo hizo Saulo de Tarso —¿cuestionable?—, es posible pero no entraremos en contradicciones dogmáticas con los defensores de alguien que hace más de dos mil años fue decapitado por defender una ideología que él mismo combatió.

De los personajes famosos actuales, como Stephen Hawking —*Breve historia de mi vida*—, sería más fácil comprobar la veracidad de sus memorias, pues parte de sus aportes y de su vida son conocidos por el alcance mediático de las tecnologías. ¿Quién puede comprobar que

en su *Largo camino hacia la libertad* Nelson Mandela haya documentado la trayectoria real de su vida?

Ramón Gómez de la Serna se desnuda ante el lector con *Automoribundia*, enaltecendo sus creencias por encima de todo, tal vez por eso no quiso que nadie redactara su cronograma existencial. Posiblemente no aceptaría sugerencias de cómo contar su vida y aun consintiéndolo, ningún biógrafo habría recogido tan prolíferas confesiones al estilo de cómo él lo narra —que pudo haber sido Ortega y Gasset—. Esta redacción recoge, desde su génesis, el estilo de vida vanguardista de un acomodado que, pudiendo haberse aliado a la aristocracia para disfrutar de los beneficios de la vida conservadora, decidió recorrer los rincones oscuros de Madrid, involucrarse en las delicias de otras metrópolis europeas y americanas para consagrarse en el apostolado de las bellas artes vanguardista, y trazar su anarquía literaria particular. Al parecer, solo confiaba en él mismo y, como creador de una retórica apegada a los segmentos sociales cómplices de sus inventivas, no permitiría injerencias, aun cuando enaltecieran su personalidad. Para entender esta cuestión, habría que trasladarse a sus despachos, escudriñar a fondo toda su producción artística y detenerse a reflexionar sobre sus deleites amorosos, sus actividades recreativas; las vicisitudes y triunfos que lo condujeron a poner a disposición la estructura ósea y todos los órganos vitales de su vida sin temor a que sus detractores la utilizaran como arma letal en su contra —¿con, o sin propósitos de enaltecerse?; tal vez para inmortalizar sus creencias, aun siendo la antítesis de lo que el entorno social esperaba de él.

¿Qué es Automoribundia? Enfocada como narrativa, es la frecuencia incensurable de un aventurero sin límites que usa retórica de ilusiones y lenguaje axiomático para desnudar su vida sin importar las consecuencias. Si nos adentramos en su contenido y en la personalidad divergente de su autor, *Automoribundia* es la estampa egocéntrica transcrita por un introvertido, y algo más. Es la secuencia vivencial de un litigante del arte que se colocó a

espaldas de lo establecido, observó de perfil las convergencias y divergencias de las clases sociales para cautivar al desinteresado con sus inventivas perspicaces. Con su lenguaje rebelde y metafórico exterioriza lo agri dulce de la vida prudente y pone en manifiesto mundos alternos inaceptables para los aristócratas. Una escritura que no se retrae ante el formalismo invocado por otros que son protagonistas dentro de esta trama. Ramón hizo una alianza con el barrio para conspirar contra sí mismo y contra los clásicos que lo formaron. En ocasiones utiliza el lenguaje intelectual mezclado con expresiones cargadas de aforismos humorísticos que enmarañan la trama, dándole a sus diálogos una semántica ambigua. En una de sus primeras ponencias⁴⁵, propuso un estilo literario que intentaría desmontar —o ingerir— las líneas clásicas de la literatura y los cánones del realismo y el naturalismo existentes. Y obviamente, no fue del agrado de los concurrentes ni de los que tutelaban la perfección de las bellas artes; pero sus propuestas impulsaron aquella tendencia que tendría que ser tomada en cuenta por los que se creían dueños de las artes literarias. Y esta pudo haber sido una de las razones por la que escribió su epitafio: Automoribundia.

De acuerdo con la escritora Celia Fernández, Ramón se inspiró en escritores simbolistas y decadentes, en aquellos que retraían el concepto de la belleza, como Baudelaire, y otros... Tal vez por eso sus pretensiones literarias se subscriben dentro del canon individualista, en las que incluyó la retórica alineada con sus creencias, afín con su roce social; en concordancia con los rastros, bares y cabarets frecuentados por otros vanguardistas como: Van Gogh, Picasso, Renoir; y símil con la intimidad de Frida Kahlo. Así es su Automoribundia, la aglomeración fundamental de todo lo que él confiesa que fue, el cúmulo de las cosas que no tuvo tiempo de hacer o que, simplemente sus posibilidades no le permitieron. Ramón acogía todo lo que le parecía arte insurrecto, lo hacía suyo y lo replicaba a su manera; por eso

⁴⁵ Automoribundia: “*El concepto de la nueva literatura*”. Conferencia dictada por Ramón en 1909 con motivo de su nombramiento como secretario del Ateneo de Madrid.

disfrutaba y admiraba las obras de Diego Rivera —quien le devolvió el favor y le hizo un retrato cubista—. Cuando se inició en el arte, también se inspiró en el cubismo de Juan Gris. Apreció tanto las obras y la personalidad de María Blanchard que le dedicó un poema: *«Menudita, con su pelo castaño despeinado en flotantes vuelos, con su mirada de niña, mirada susurrante de pájaro con triste alegría». "María, fuerte en su estatura contrahecha, ha minado su naturaleza, que cae enferma con una enfermedad de consunción que no hay quién pueda atajar", escribe Ramón Gómez de la Serna, cuando ya parece claro que a Blanchard se le acaban las fuerzas.* Si tomáramos en cuenta todos los piropos artísticos en tintas melancólicas que Ramón le escribió a Blanchard, podría decirse que también pudo haber escrito una biografía de la artista cubista; o a Frida Kahlo, quien sufrió investidas físicas y psicológicas, transferidas en paráfrasis gráficas de sus pinturas y metáforas visuales de su entorno; presumiblemente lo que Ramón hizo en Automoribundia. Cuando Ramón irrumpió con sus propuestas en el Ateneo de Madrid fue, tal vez, cuando plantó las semillas de su retrospectiva literaria. Sus publicaciones, sus conferencias, sus presentaciones teatrales, sus dibujos, las tertulias en Café Pombo y la recolección y posterior acumulación de objetos en sus despachos; sus viajes por el mundo, su estancia final en Buenos Aires y su regreso relámpago a Madrid, son las arterias de Automoribundia.

Automoribundia es una profunda reflexión pormenorizada de su pasado, un análisis detallado de su presente con vistas al futuro; es su batalla interior por desvelar las pasiones prohibidas que matizaron su diario vivir, vista desde un plano secundario, como si un cronista se introdujera en su mente y sacara las informaciones sin que el entrevistado se diera cuenta de lo que le extrajeron.

Desde el prólogo, se ve a un Ramón reclinado de perfil en un sillón contándole a un siquiatra el porqué de sus triunfos y las causas de sus fracasos. Aunque lo narra con mucho vigor, se observa cierta impotencia, como si hubiese querido recoger en pocas páginas su universo,

pero se extiende como si estuviera inconsciente de la magnitud de sus revelaciones. Es un niño con la mirada perdida en el rostro de su madre mientras ella lo acaricia y lo amamanta; se duerme en la ternura y despierta con deseos de más caricias. Es un extasiado consciente de todo lo que ocurre a su alrededor, un creativo que quiere aportar soluciones, pero las limitantes lo desesperan y quiere saltar el cerco de las imposiciones para ser tomado en cuenta. Se autodenomina insurrecto desde antes de tener uso de razón; un inconformista que reclama ver más allá de la curva cuando apenas puede sollozar de impotencia. Es como si estuviera en un confesionario delatándose a sí mismo, pero el clérigo detrás de las rejas no responde a sus confesiones. Es un interrogatorio a sí mismo, en donde las repuestas rebozan de argumentos. Así quiso el autor relatarlo, desde su primer suspiro de aliento, desde su visión remota y su ofuscación ante una vida que le fue insuficiente para seguir acumulando cosas; que le faltó tiempo para expresar a sus mujeres cuánto las quiso, pero las adoró con tanta pasión que inmortalizó a una de ellas —de cera— a su imagen y semejanza. Ramón fue un artista incontrolable, un semidiós de la elocuencia creador de dialécticas difusas que disuadió a sus contemporáneos de las artes. De acuerdo con sus confesiones, nació en el lugar equivocado, pero se adaptó e intentó transformarlo.

No sé por qué me parece que yo tuve que nacer hijo de guardabosques de la Casa de Campo, y hubo un trastrueque a esa hora con dulces sombras del verano madrileño, y él —el que fue hijo de guardabosques— pudo ser alma mía en casa de mi padre (58).

Los eruditos lo formaron y rehuyó de sus dogmas para aliarse a las calles y diseñar una lógica insurrecta sin importar el rechazo de los círculos intelectuales o la ignorancia de la colectividad. Observamos a un luchador incansable pidiendo una tregua para no claudicar ante el formalismo imperante —que consideró sus fantasías despropósitos literarios—, pero la única tregua la encontrará en su descenso porque no tirará la toalla ni claudicará. Automoribundia está narrada desde dos perspectivas: con sublimidad, aludiendo a lo épico, a

lo trascendental; pero también está cargada de aforismos, de semántica arcaica y de variedad dialectal popular. Se autodefine como si su nacimiento hubiera sido concebido por un decreto universal ¿Un elegido por la providencia? De sus anacrónicas versiones, él fue proveedor de felicidad de un matrimonio que anhelaba su llegada y que auguraría dicha en todo su entorno. El autor se autoenaltece cuando cuenta su aparición; atribuyéndose facultades sobrenaturales y percepciones que, con horas de nacido, es improbable que puedan ser reales. Hace una paráfrasis entre su nacimiento y la espera del asteroide (*en de La Nardo*), y los posteriores acontecimientos de su nacimiento y del fallido cataclismo que destruiría la ciudad —que pudo haber sido en alusión a todo lo que hicieron Samuel y Aurelia en La Nardo, contrastado con sus hazañas.

En uno de los diálogos posteriores a su nacimiento (*pág.60*), el autor hace alusión al privilegio de que lo hayan nombrado Ramón, atribuyéndole cualidades prodigiosas a su nombre; se enorgullece de llamarse así por ser un nombre de éxitos y bendiciones. Podría ser que lo narrara de este modo tal vez como predicción de sus logros o, en alusión a sus propósitos incumplidos; tal vez por sus divergencias con el formalismo. De acuerdo con el significado de los nombres, Ramón significa: el guardián, quien bien aconseja, el protegido por la providencia; alma solidaria, ecuánime, prudente, con alto sentido de la lógica; decoroso, sincero, de espíritu puro; ambicioso e innovador en la gestión. Estas cualidades son antítesis del comportamiento narrado por Ramón, pues fusionó su estilo de vida turbulenta de placeres con el encierro en sus despachos, donde reflexionaba por horas indefinidas; creando formas y conceptos dadaístas-surrealistas y repasando el propósito de su vida. Para glorificar más los atributos sublimes de su nombre, el autor asume una postura narcisista, dedicando versos a sí mismo; versos que recrean propuestas amorosas y compromisos que él rechaza, pues se siente un alma libre de ataduras, comprometido y leal solo a los intereses de su ego. Al final de este capítulo, observamos a un Ramón enamorado de sí mismo, jactancioso;

haciendo comparativas con lo excelso, como si se estuviera protegiendo y preparando el escenario para posibles rechazos sociales.

Me levantaron, y sentí la ducha como un cataclismo. Sin embargo, me quedé mejor, aunque rendido, estirando la cabeza, los brazos y las piernas para desperezarme de haber estado encogido tanto tiempo... (58)

Esta autobiografía tiene un hilo conductor confuso, pues el autor se aparta de sus crónicas para introducir cuestiones alejadas al contexto; y cuando regresa a la trama inicial anticipa una pluma cada vez más prolífera en fantasías, como si quisiera decirlo todo en un párrafo. Es tanto lo que quiere expresar que se retrae del diálogo —en muchas ocasiones, además del diálogo con el lector, su conversación es consigo mismo—. Inserta entremeses y colofones de sucesos aislados al contenido como si fuera necesario mencionarlos. Sus primeros pasos, su mirada de asombro a la naturaleza, a los objetos y a los transeúntes (desde el balcón de la primera casa); sugieren al lector las añoranzas de sus recuerdos ficticios y, aunque hasta estos primeros capítulos no lo ha mencionado, alguien debió haberle contado lo acontecido en sus primeros meses de vida, o simplemente se los inventó. Recrea lo que debió haber sido su infancia, vista desde una perspectiva artificiosa; como cuando describe el viaje a París de su padre, y él tenía apenas dos meses: *Anduvo entre palacios de cristal y andenes que entonces eran más dramáticos y estaban llenos de homo* (65). Hace referencia a *la calle de las rejas*, donde nació... Las rejas son, tal vez, la referencia a lo prisionero que se sentía cuando ya era adolescente con impedimentos en poner en marcha su insurrección literaria. Vuelve a hacer referencia —como en el primer capítulo— de la magnificencia de su nombre, buscando epistemologías sublimes a sus apellidos, Gómez de la Serna: Señor de la Tierra.

El nacimiento de su primer hermano lo saca de la prisión imaginaria en la calle de las rejas y se traslada a lugares de ensueños, en donde se pone en conexión desde otro balcón —esta vez de cristal— con el Madrid suntuoso: palacios, plazas con estatuas, jardines... No obstante, introduce el invierno como la estación de la soledad y la añoranza de estar en ese momento bajo el cuidado de sus padres. Revive casi tangiblemente los momentos en que la enfermedad se asomó a su habitación. —Esto sugiere que le contaron estos episodios de su niñez, o sencillamente los recrea en su imaginación y los transcribe; fusiona la creatividad fantasiosa con añoranzas melodramáticas—.

En aquella casa aprendí la tristeza de los portales, y sobre todo, la melancolía con algo de cuadra con aquel portalón en el que entraban coches y guardaban en sus fondos entre patios y galpón, un caballo y un milord (70).

Narra poéticamente los episodios de nostalgias de su infancia, como si quisiera esclarecerle al lector que, además de su retórica disidente, (como en su primera comparecencia en el Ateneo de Madrid en 1923, donde propuso y defendió un vanguardismo literario accidentado) también posee basto dominio de la literatura romántica. Además de los saltos atemporales que da a inicios del capítulo III, vuelve a salirse del relato y expone una literatura trascendental recubierta de parábolas, un hecho que podría convocar al lector a la relectura para poder entenderla; pero el autor es recurrente en el uso de estas figuras retóricas y, aunque a veces se torna insípida, el lector podría acostumbrarse a medida en que va avanzando en la lectura. Al final del capítulo III, el autor se refiere con ímpetu repetitivo a un *globo azul* —veinticuatro menciones en el mismo diálogo—, un ícono de las noches de insomnio cuando la fiebre lo hacía delirar, como si quisiera dejar en la memoria colectiva de los futuros lectores de Automoribundia alguna clave oculta con el globo.

Rememora los años postnacimiento de sus dos hermanos en el colorido del vecindario, donde los teatros, bares, librerías, vintage, mercadillos; que presumiblemente le harían recordar con placidez su preadolescencia —un barrio heroico e histórico, el barrio de las Maravillas, del Convento de las Carmelitas, el mismo lugar en donde antes del nacimiento del autor fue asesinada la heroína Manuela Malasaña; el barrio por donde él mismo tuvo sus andanzas; el mismo lugar donde posteriormente la juventud madrileña se consagró a *La Movida*; tiempos de bestial diversión, en donde las drogas y el alcohol abatieron a la juventud del barrio. El mismo barrio por donde *La Nardo* salía de cacería y en donde pudo haber comprado cocaína—. Una conexión que está presente en casi todos sus relatos.

Recrea la narrativa con invenciones de palabras (Macferland⁴⁶), a los que agrega varias de sus greguerías: *Una pared con su retrato es una cosa sagrada; el reloj del comedor es un barco del tiempo; las ventanas con rejas son prisiones de vidas que hay que salvar; una carbonería es el tempo de la filosofía absurda...* (79). Se compara con Balard. ¿Seguía Ramón la línea literaria de Federico Balard? Él confiesa que no, y aunque Balard se destacó en la poesía, el teatro y el humor —que fueron las mismas prédicas literarias de Ramón—; el autor lo reniega y lo define como una realista tradicional, antítesis de sus creaciones. Como si estuviera queriendo dejar entender que desde la niñez decidió enfrentar la literatura tradicional.

¿Por qué evoca Ramón al Pintor Juan Luna Novicio? Este artista del realismo filipino, fallecido un año después de la muerte del autor, y que es un ícono revolucionario del arte filipino. La independencia de Filipina (1889) bajo el dominio de España que no le reconoció su liberación —tampoco Estados Unidos— trazó su propio destino al margen de los intereses imperiales; y que luego hicieran un trastrueque para anexársela a USA, pero fracasaron por la

⁴⁶ ¿McFarland USA? Producción cinematográfica del 2015 de Walt Disney Pictures, dirigida por Niki Caro, y protagonizada por Kevin Costner. Narra la historia real de un equipo de McFarland, California.

determinación patriótica del general Emilio Aguinaldo. Si echáramos una mirada al realismo estampado en las obras de Vicioso, es posible que sus pinturas nos arrojen luz del porqué la admiración del autor al artista. Sus pinturas plasman la pureza de la figura femenina desde el realismo impresionista; también representó paisajes enmarcados en las ideologías patrióticas revolucionarias y populares que él profesó. Si hiciéramos una paráfrasis entre ambos vanguardistas, estaríamos frente a dos visionarios del arte revolucionario.

Ramón libró una batalla consigo mismo y con su entorno para destacarse con su pluma de línea roja ante lo establecido y a su interpretación de la literatura urbanista del barrio; mientras que el pintor filipino Novicio les restregó a los colonizadores el colorido vanguardista desde una postura revolucionaria. Ramón observaba con detenimiento al pintor en su estudio del último piso de donde él vivía. Ha de suponerse que cuando creció, Ramón recorrió algunos anticuarios en busca de las pinturas de Novicio, y que presumiblemente el autor haya contemplado la obra cumbre del artista (*El Spoliarium*), expuesta en Barcelona dos años antes del nacimiento del autor. Novicio haría posteriormente el retrato de la madre y del abuelo del autor. Ramón narra estos episodios y dice recordarlo lúcidamente como parte de sus inicios en el arte, y como si ya hubiera tomado la decisión de convertirse en escritor. Tal vez estas hayan sido una de sus motivaciones para su incursión en el arte de vanguardia.

De acuerdo con sus revelaciones, se ilusionó a muy temprana edad por el teatro, motivado por su progenitor quien lo llevaba con frecuencia a las presentaciones. ¿Por qué alude el autor al teatro de las Sábanas Blancas? ¿El símbolo de la pureza de la desnudez del papel que Calderón de la Barca les asignaba a los personajes? ¿O a los telones blancos que daba el inicio o el final de una obra? De acuerdo a sus propias palabras: *“El teatro de las sábanas blancas está lleno de sustos y sorpresas, y a veces nos arrepentimos de haber entrado en él, aunque solo nos disculpa el que se entra porque el sueño es fatal y cada dormir le corresponde una butaca para ese teatro medio cómico, medio dramático generalmente, pero*

que a veces es trágico, y entonces, ya lo sabemos, nos ha tocado el turno impar de las pesadillas” (107). Leídas estas declaraciones y conocido el *modus operandi* y *vivendi* de Ramón, es deducible acertar en que el autor se está refiriendo a su vida misma, a su diario vivir [...]

En el capítulo X reinicia la narrativa melancólica y apela a los sentimientos compasivos del lector, como esperando sus reacciones en las conclusiones para victimizarse. Se autocompadece con agudeza precoz cuando se refiere a la enfermedad y el aislamiento que lo confinaron a la casa de su abuela. Oscuridad, silencio, un hábitat mudo en donde solo escuchaba el rechinar del viejo mobiliario.

Un aspecto visible y recurrente durante todo el recorrido de esta autobiografía es el espacio que ocuparon los balcones desde el nacimiento del autor hasta su descenso; el balcón es su punto de contemplación, su referente para observar la ciudad y sus ciudadanos y ver cómo transcurre la vida vista desde un plano superior mientras le pasa la vida a la gente sin darle importancia a lo que acontece. Se refiere a la Cruz como el galardón militar que enorgullecía a su abuela por ser un símbolo monárquico, pero a la vez lo evoca con melancolía por ser la representación del sacrificio de los caídos en la guerra. El recuerdo placentero que lo trasladó a sus años mozos de sus tertulias Pombianas, y al que hace referencia en víspera del asteroide que unió a Samuel y a Aurelia en su novela *La Nardo*. Y que posiblemente le provocaran añoranzas cuando escribía la autobiografía muy lejos en tiempo y espacio de la abuela que lo cuidó en momentos de padecimientos.

El autor hace especulaciones de sus primeras ilusiones amorosas; observando, siempre desde el balcón, describe detalladamente los encantos de una niña —como los ponía en boca de Samuel cuando cortejaba a *La Nardo*—. Hace alusión a los obstáculos que se atribuía y que hacían inasequible alcanzar aquella niña y que, presumiblemente lo alcanzaría inmortalizando

el estereotipo de mujer perfecta, pero en una fémina inanimada, su preferida, la mujer de cera... En episodios anteriores, pocas veces el autor relata momentos de sosiego y alegría, pero a partir del capítulo XII el autobiógrafo rememora algunos momentos de afabilidad y entusiasmo, y precisamente estos episodios est  n íntimamente conectados con su pasión por el arte, como cuando su padre obtiene dos obras del pintor Ramón García. Habla del autor de los paisajes que ganó su padre, como si fuera un experimentado crítico de arte y conocedor de las técnicas pictóricas. Lo que podría indicar que después de adulto, Ramón siguió la trayectoria profesional de otros pintores internacionales del impresionismo.

  Mi padre estaba radiante, y para nosotros la tarde de primavera salió de su vulgar anónimo gracias a aquel triunfo en la rifa y la anunciación de algo así como si las ventanas se hubieran abierto sobre las colinas   (117).

Además de su afición por la literatura simbolista, también fue inspirado por los pintores contemporáneos (a los cuales homenajea en el libro de los *Ismos*) y que pudieron haber sido sus referentes para la creación de los dibujos, y aunque sus dotes de artista plástico no eran muy fecundas, supo transferir el significado de los bocetos a los enunciados.

En el capítulo XI da un salto literario de lo sublime a lo trivial y el relato se convierte en un confesionario, un cambio que hace la lectura aburrida —habría que tener paciencia hasta ver hacia qué escenario el autor quiere conducir al lector—. Introduce personajes sacados de la nada, habla de casos y cosas que hacen perder el hilo de la biografía. Habla de Patas de gallina, naturaleza muerta... Usa un lenguaje tan delirante con aproximación a lo absurdo. Recrea lo desconocido y se obstina por la fantasía. Pero hábilmente retrocede en el tiempo y comienza a rememorar otros episodios de su infancia; enumera cosas del rastro, anticuarios, objetos y cosas de las que acumulaba en sus despachos: *piñas de metal, huevos de marfil, culatas de pistolas muertas, puños de cosas desempu  adas, picaportes de puertas*

desaparecidas... (126). Como si estuviera haciendo el inventario de reliquias que había dejado atrás y quisiera recuperarlas.

En los capítulos XII y XIII introduce microrrelatos, episodios y vivencias de su adolescencia en la que recuerda personajes, lugares y casos particulares. Algo parecido al prólogo para ambientar el largo recorrido que le falta por recorrer, como si no quisiera dejar ningún detalle. Estos diálogos son pausas al margen de la lógica narrativa y que podrían ser irrelevantes para el lector. En ellos incorpora sus afecciones por lugares, describe detalladamente las casas donde vivió luego de su regreso de Palencia, y otros lugares de esparcimiento. Además, construye diálogos con personajes aislados del guion, traídos al relato como para intentar descansar, como si le fallara la memoria.

Luego de desvariar con los microrrelatos introduce una imagen de portada en camarería, lujos y la exuberancia de personas vestidas con elegancia; los personajes están sentados en una mesa, todos atentos a alguien que les está contando una historia —que previsiblemente es él mismo narrando Automoribundia a la audiencia, o en una de sus tertulias— Retoma la narrativa del lenguaje poético y alegórico, en el que las bellas artes son los protagonistas del diálogo; hace alusión a un Bécquer como arquitecto de sueños rotos; habla de la melancolía e impotencia de los hacedores de arte y de las posturas señoriales de los madrileños. —Esta podría ser la descripción de él mismo cuando no era reconocido como escritor—. *Todos los caballeros tenían aire de artistas —todos peinados a lo poeta—, y todos se dedicaban a la mujer con un dramatismo frenético, concentrado, queriendo encontrar en su alma y su profundidad corazones, perdiendo en eso todo el tiempo sobrante a la mediación íntima* (139). La retórica sublime de este párrafo podría ser evidencia de las largas reflexiones a que se sometió cuando se encerraba en su despacho de la calle Velázquez.

Aunque el arte parisino de vanguardia era para él la pura representación de las bellas artes (especialmente de la pintura); lo compara con las excelsas, frías y nostálgicas creaciones de las artes plásticas y la arquitectura clásica; comparación que lo lleva a especular sobre el sufrimiento interno de sus actores por sus desafíos al neoclasicismo arropador y al romanticismo español-francés. Se estaciona como observador distraído en medios clásicos y vanguardistas; pero a la vez, cuenta sus ilusiones por destacarse con sus propuestas antisistema —como lo hiciera Juan Gris, quien reflexionó en el aislamiento hasta conseguir un cubismo atrayente—. Y esta puede ser la crítica que Ramón le hace a la llegada del siglo veinte y todo lo que implicó las luchas de clases entre los vanguardistas desahuciados y los clásicos-románticos que no querían ceder; pero que, de acuerdo con sus reflexiones, se impusieron aliándose a la gente común que no buscaba grandes exigencias; a los que no tenían acceso a los teatros reales y óperas: vendedores del rastro, el personaje de sus novelas con *La Nardo*, sus cómplices en cabarets o cualquier antisistema.

Hace una pausa a las autocríticas y retrocede para cuestionarse: *Pero ¿cuál era entre todas esas vaguedades la fórmula de la felicidad de ese cacareado año 1896? Reunirse a comer nueces mientras conversaban* (141). Una posible respuesta humorística para no decepcionar al lector o para autoconsolar sus potenciales frustraciones.

En estos fragmentos, el autor es un crítico feroz del sistema y del estilo de vida de los ciudadanos —parisinos-madrileños—, como si intentara renegar que formó parte de un entorno en el que él fue privilegiado; pero que lo vivió al margen de las pretensiones de sus formadores, respondiendo con ímpetu artístico a sus detractores: más greguerías, más teatro callejero, más tertulias populares; restregándoles más literatura discordante a los clásicos.

La temporada que estuvo en Palencia no fue muy placentera para el niño hombre precoz que se oponía mudamente a los edictos de su padre que, por obligación y por conveniencia, tuvo

que llevarlos a aquel lugar de tristeza –testifica una narrativa con símbolos de impotencia–. Los estudios para él eran como el encierro de un cachorro en el bosque, o como una cárcel en la que veía pasar la vida por una angosta ventana; viendo cómo se le iba la vida sin vivirla. Una cárcel con escasas salidas a áreas comunes, muy diferente a los balcones de las casas en las que vivió en Madrid desde donde veía el sabor de la gente y el olor de la ciudad, por eso hace esta comparativa de alto contraste entre el estilo de vida libre y la confinación a un colegio conservador. *“En los días de suerte podíamos llegar al río y asomarnos a sus puentes y a sus huertas. Era una bocanada de claridad universal que nos confinaba del confinamiento en los claustros del colegio”* (145).

Continúa con una intensa dialéctica de diálogos precoces llenos de alegorías. Con espontaneidad reincorpora el lenguaje dadaísta-surrealista que utilizó desde el principio. Se auto interrumpe brevemente para enunciar lo inesperado con cuestiones incompletas que parecen no tener coherencia. Estos diálogos incompletos pueden ser el cotejo entre su vida delirante y la narrativa ambigua; cuestión que nos lleva a plantearnos algunos cuestionamientos: ¿Configuró estas ambigüedades adrede para crear en el lector expectativas de la segunda parte de su autobiografía? ¿Lo hace por precaución para no declarar cuestiones de las que tenga que arrepentirse? ¿Para proteger una dignidad que en principio dijo no importarle? A cuentagotas otras confesiones lo evidenciarán y más adelante retornará al despliegue narrativo con la soltura que prometió, pero con audacia para no confesar lo inefable y, sin dejar dudas de que está siendo sincero.

En Madrid nunca recibió castigos, ni en el hogar ni en la escuela; pero ahora sería puesto a prueba por profesores y administradores de lo que él percibía como su cárcel pedagógica. Lo que en Madrid eran simples travesuras en el internado parecían ser cosas horribles. Las escapadas al exterior e ir a lugares prohibidos lo pusieron en jaque mate al verse envuelto en altercados que le dejaron cicatrices físicas y traumas mentales (como cuando fue herido por

otro estudiante). Pero el internado fue el lugar que forzó su iniciación en la escritura, noches de desvelo dedicado a la lectura y a la escritura con tan solo nueve años. Episodios agri dulces que narra como si se tratara de una batalla épica entre su supervivencia y los acosadores que irrumpían en su habitación para que durmiera y parara de leer y escribir.

Las caminatas por los campos de trigos y contemplar la naturaleza instauraban en el niño escritor los símbolos de dicha y abundancia, y así describe con añoranza, trasladándose e intentando trasladar al lector hacia allí. Para el autor nada es banal, por insignificante que parezca un sujeto-objeto, le da su lugar merecido en la trama; del burro desdichado a quien pocos incorporan en autobiografías, Ramón lo enaltece como si de una historia de ficción se tratara. Habla de los campesinos como si ya se sintiera un aldeano más. El niño débil protagonista de la narrativa le da fortaleza al narrador híperomnisciente que activa su creatividad saltando y respirando el aire de las campiñas.

Cuando regresa a Madrid, recupera los estímulos interrumpidos en el internado e inicia sus habituales recorridos por sus lugares predilectos de la ciudad. Lo inscriben en un nuevo colegio con menos restricciones; recorre los lugares que antes frecuentaba y le parecen más emblemáticos; la casa es más amplia. Se va sumergiendo cada vez más en la literatura. La ciudad se convierte en un gran laboratorio en donde inventará su primer ensayo (*El Posta*), en colaboración con sus mejores amigos (Ramón de Castro y Pérez de Diego). Su primer trabajo tuvo las dificultades propias de un entorno análogo y las limitaciones de un emprendedor inexperto; pero la determinación y tenacidad de un futuro idealista dispuesto a romper todas las barreras lo llevan a la escritura sin tregua. —Aquí, retoma la retórica de tristeza con recuerdos que tocan su sensibilidad (autocompasión y resignación), para rememorar lo que él llama *la transferencia de la niñez a la adolescencia*, como si todo hubiese sido tan fugaz, y no le dio tiempo a disfrutar la niñez—. Aunque reconoce que con su poca edad no podía

recordar todo lo acontecido, ilustra la transferencia del siglo XIX al siglo XX con aparente precisión.

“Aunque yo tenía pocos años, sé cómo era el año 900, ya que desde muy niño fui muy observador desde el balcón” —Tanto los balcones como los despachos se quedarán grabados en su mente y los hará protagonistas de su producción literaria—. *“Confieso que con ingenuidad y novelaría me asomé a la mañana del primero de enero de 1900 como queriendo ver un cielo más luminoso que los demás días y con algún signo original y señalado”* (154). —Algo similar a las creencias en la adivinación por los antiguos griegos—.

De acuerdo con sus explicaciones, la llegada del siglo XX fue el umbral que lo vinculó con la literatura y que, a pesar de los nuevos conflictos bélicos, concibió los acontecimientos atroces como oportunidades para redactar las memorias de la nueva época. La gente tenía más libertad para expresar su disidencia, la modernidad se sentía en las calles, en el metro... Narra cómo la gente se ajustaba a la modernidad y se iba distanciando espaciosamente de los cánones aristocráticos —pone como ejemplo a John Ruskin y a Friedrich Nietzsche, por la trascendencia internacional de las reformas sociales propuestas por estos dos pensadores—. En general, Ramón narra los inicios, evolución y adaptación de la modernidad de una civilización que estuvo sometida por las rancias filosofías, las imposiciones científicas, las bellas artes clásicas y la arquitectura romántica. El folclore y el arte popular surgen espontáneamente, lo que, de acuerdo con sus observaciones, generó contrariedades sociales. *“Aún se debate el sistema principesco con un sistema de gran dama burguesa y libre”* (157). Aparecen los cabarets como espacios de esparcimiento y diversión; la música vanguardista se convierte en símbolo de secesión armónica para alejarse de los instrumentos musicales aristocráticos. La gente comienza a enterarse más de los acontecimientos internacionales —por el auge de la prensa escrita y otros medios de comunicación— posible motivación, causa y efecto de la incursión de Ramón a temprana edad en la literatura. Traslada la narrativa a su

nuevo lugar de estudio y lo traduce como algo más que enseñanzas pedagógicas, lo percibe como un espacio santificado en donde la orden religiosa de los Escolapios eran el ícono de la sabiduría divina que lo inició en el cristianismo —¿igual que lo fue Agustín de Hipona, o más moderno? Tal vez las mismas doctrinas, pero con menos consagración.

De acuerdo con sus apreciaciones, la aparición del arte de vanguardia le quitó el velo al rostro de la intimidad y sus protagonistas instauraron el erotismo, la sensualidad, el sentir callejero-popular como desahogo para llamar la atención de los que se sentían identificados con las nuevas tendencias; contexto que los detractores del nuevo estilo examinaran con cautela para tener argumentos de cómo oponerse. Ramón fue registrando en su memoria todos estos procesos para constituir su discurso ante los intelectuales, y lo hizo cuando fue nombrado secretario del ateneo de Madrid. Su ansiedad por la acumulación no solo fue por los objetos, también observó su entorno y retuvo las vivencias en su memoria para posteriormente vaciarlas en sus trabajos, y así inmortalizarlas en leyendas recreadas en las calles; con las delicias exotéricas de la gente y con el adornado diluyente de la metrópolis al que nos refiere Amalia Avia en sus memorias.

En el nuevo itinerario había más vagabundos y torciendo por la calle de San Onofre había cruce de la calle de Valverde, llano marchar por la calle de Puebla, calle de Corredera —con una mirada al alto balcón de mi primera infancia—, recorrido de la calle mundanóloga del Pez, atravesar la calle Ancha —con mirada a la Universidad futura y por fin a la calle de los Reyes entrada al instituto Cardenal Cisneros. (XVII: 163) Este episodio puede ser demostración de la lucidez de sus recuerdos.

Para Ramón su adolescencia fue una época de conflictos internos y confusiones que lo enfrentaron con su entorno, con su familia; pues según cuenta mientras más quería divulgar sus ideas, menos oportunidades encontraba para y donde encajarlas, además, las

responsabilidades de la escuela y su colaboración en el hogar lo retraían de la lectura y la escritura, pudiendo hacerlo solo los días de descanso.

El capítulo XX está lleno de más microrrelatos, donde los símbolos de sosiego matizan la narrativa; se observa un relator más apaciguado que en otros capítulos donde primaron los recuerdos nostálgicos y la pluma exasperada. Aquí regresa el adolescente fascinado por la literatura y halagador de sus representantes (enaltece las virtudes literarias y el intelecto sobresaliente de Andrés García de la Barga y Gómez de la Serna—*Corpus Barga*, a quien le dedica líneas poéticas cada vez que se refiere a él). —Ramón anheló tener los atributos personales y profesionales de Corpus, por sus trabajos periodísticos y sus crónicas inigualables; sobre todo porque Corpus tuvo la intrepidez de atravesar el Atlántico en un dirigible, y por ser uno de los pocos periodistas que entrevistó a líderes como: Paul Von Hindenburg, al general Joseph Jacques Césaire Joffre, al papa Pío XI, a Benito Mussolini, a Adolf Hitler, entre otros políticos y militares sobresalientes de la época—. Ramón recuerda el apego y la obediencia de su padre con Corpus como si él fuera la cabeza de la familia y el modelo a seguir; lo introduce al relato con un papel más protagónico que sus padres y que su hermano. Aunque el autor halaga a Corpus, hay contraste entre la aristocracia que el periodista representaba y el vanguardismo exhibido por el autor desde su incorporación a la literatura y, aunque pareciera que quería ser como él, de vez en cuando lo reniega como intentando marcar diferencia. Lo sitúa en espacios suntuosos: cortes, palacios, despachos glamurosos, lujosas carrosas, etc.

Introduce en los años fugaces de su adolescencia otra revelación que lo expone frente al lector por las complicaciones morales que significaban en aquel entonces un romance entre dos parientes cercanos. Relata ilusiones, la libido de las pasiones vedadas y el fervor de la pubertad. Cristina es la señorita perfecta que lo convoca durante mucho tiempo al balcón; pero en este apartado, más que a un autobiógrafo, vemos a un relator de la vida misma

citando lo que podría sucederle a un adolescente cualquiera que se enamoran en silencio de una prima y, que conoce las consecuencias, por eso nunca llegan a materializar sus sueños de amor. En el principio de sus amoríos en secreto no declarados, las escenas se desarrollan en una atmosfera sublime y fantasiosa. Los padres y los parientes de su amada están muy atentos a su atrevimiento y de la posible respuesta de Cristina, pero todo se queda en ilusiones —al menos eso nos dice, pues ya en capítulos anteriores confiesa que ocultó algunos datos de su vida para no comprometerse demasiado—. Y aunque nunca tuvo la valentía de declarársele, se arrepiente por no haberlo hecho. Relata en lenguaje de ficción lo que pudo haber sido una relación amorosa tan intensa para él, pero al mismo tiempo recrea la retórica del razonamiento que pudieron haber tenido los padres de Cristina si le hubiese hecho la declaración de amor. Deja interrogantes tratando de justificar su decisión.

¿Cómo puede perderse en el tiempo una asiduidad puntual, llena de fervor, adoradora de tapetes y cortinas, merodeadora apasionada de una rubia reciente y nítida que además tenía nombre de reina? No me lo explicaré nunca... (180).

Como recuento de los años maravillosos de su adolescencia, incluye la coronación de Alfonso XII, pero no lo hace como un momento memorable de sus recuerdos, sino, con sarcasmo para no dejar de testificar que, aunque su familia era afín con la monarquía, para él no era relevante y que la rechazaba. Traza su línea roja haciendo críticas contundentes al día de la coronación. “*Lamentablemente se había preparado la villa y la corte para el día de la coronación. Se habían votado millones, y se habían gastado en instalaciones de luz, recreos y exposiciones*” (181). Aunque su estilo literario es insurrecto, este párrafo es anacrónico con su adolescencia, puesto que su retórica no coincide con sus experiencias y recuerdos para narrarlo con tanta precisión. En pocos párrafos, Ramón relata todo lo acontecido en lo que

para un sector importante español era un día glorioso, pero introduce la ironía de lo que para él fue un día de vanagloria tradicionalista no necesaria para los propósitos colectivos. Y aunque reconoce que él también lo disfrutaría a todo lujo por ser un día que recuerda con especial felicidad —por el colorido de la ciudad, las celebraciones folclóricas que gustan a todo adolescente—, otros acontecimientos paralelos fueron más atrayentes para él. *El niño que se salva al peligro tentador de las fechas históricas y a su insolación política, es el que comienza a vivir el vivir de lo histórico fuera del perímetro de su fiesta aparential* (182); en referencia a lo que disfrutó en el parque del Retiro, alejado de las cortes y del palacio Real. Para él, aquel día fue de tensión y alegría, algo similar a los augurios del cataclismo y las sucesivas aventuras de *Samuel y Aurelia* (en la novela *La Nardo*) esperando el final.

El episodio XIII es un reclamo a sí mismo. Le atribuye a su tío Toribio el hecho que lo hayan catalogado como humorista y no entiende la razón de ese calificativo, pero lo acepta a sabiendas de que toda su producción literaria y gráfica contiene la picardía ferviente del humor. No obstante, se enclaustra en la crítica y la autocrítica social especulativa y fantasiosa para darle el toque popular sin apartarse de la autocrítica, como intentando inferir en el razonamiento intelectual.

No había expresado el autor tanta rebeldía como hasta ahora, y el capítulo XXV lo reservó para desahogarse con reflexiones delirantes en las que reclama a un pasado lleno de pesadumbres con el estado de ánimo a la defensiva de todo lo que le parecía incongruente. Desafía el entorno, asume una postura de levantamiento literario contra todos, contra sí mismo. En estas reflexiones libra una batalla interior contra el mundo. Se mira desde fuera del relato, viaja a un pasado que parece atormentarle, culpa a todos de sus frustraciones por no haber llamado la atención; como si la sociedad hubiera inmovilizado sus impulsos de

insurrección o coartado sus iniciativas de marcar la diferencia entre las imposiciones y su idealismo sublevado, ya en franco desarrollo. Se adelanta en el tiempo y especula con rabia e impotencia de lo que pudo haber hecho y de lo que haría en la adultez. Hace comparativas rabiosas para justificar lo que fue y lo que no pudo ser.

La adolescencia es vivir esos días friolentos con la luz de patio y lágrimas de lluvias en los que resuena el cantar más impertinente y repetidor de los cantares... La adolescencia concita en sí toda la tontería humana. EL engaño de la vida es bárbaro y nadie lo sabe aclarar (196).

Una narrativa de desahogo, pero que lo asfixia por lo que no pudo decir ni hacer, por lo que hizo sin que mereciera la pena. Las restricciones del pasado desnudan sus frustraciones y da rienda suelta a todo lo que su cerebro le ordena sacar a relucir. Aunque defiende la postura adoptada por su padre ante su rebelión, no lo exime de culpa, lo cree cómplice de su retención en el hogar. El autor se cree un estereotipo: *Iba creándose en mí el ingrato anárquico ibérico...* (198).

Relata sus conspiraciones contra el sistema por entender que sus reclamos eran reivindicaciones sociales, queriendo arrebatarle al Establishment lo que era de la gente común, el derecho a la superación sin las pautas éticas. Quería la república y hacía causa común con los que él denomina los *oscuros*, pero veía luz en sus iniciativas de libertad. Fue retenido por la policía y citado a comparecer ante la justicia por implicarse con los oscuros; y aunque sus intentos de convencer a su padre de que actuaba correctamente, el reclamo no se hizo esperar y tuvo que negociar y alejarse de la anarquía –pero solo de sus acciones presenciales, pues su literatura manifestó un lenguaje de rebeldía más intenso y una retórica más sediciosa.

Una pubertad marcada por la confusión que envolvía a los adolescentes en la rebeldía, donde cada intento por escalar a la cima se convierte en un posible fracaso. Pero Ramón no se amilana en sus ideales aún confusos. Los consejos de su padre no llegaban a sus oídos y, aunque era privilegiado por pertenecer a un linaje de nobleza, los arrebatos mentales lo situaban siempre a la defensiva. ¿A quién se enfrentaba? Una batalla interior sin tregua que solo terminaría cuando venciera sus propias incongruencias y dejara que la vida siguiera su ritmo normal.

Una pausa, un regreso al internado le arrojó un poco de luz, luz tenue para aplacar la turbulencia a la que él llama frenesí. La ciudad que no conoció en su estancia de estudiante pudo entonces recorrer sus calles con libertad. La desconexión temporal con la gran ciudad le creó ilusiones realizables, y cuando regresó tuvo una conexión impetuosa con la ciencia, el arte y la cultura. No hubo descanso, solo los domingos podía llenar las lagunas intelectuales que le impedían desarrollar su ingenio creativo. Fracasos, desilusiones, horas de agonía por conseguir crear algo que le satisficiera. Las plazas y calles del Madrid furtivo lo reconfortaban; se reincorporó a ritmo dilatado. Su colaboración en periódicos (no muy conocidos) lo alentó y lo estimuló a desarrollar su propio proyecto. –En este apartado, la narrativa quiere adelantar el tiempo y en medio de su preparación y sus expectativas delirantes se hace bachiller en el fervor de la adolescencia–.

París era la ilusión de todos los renegados y de los insurrectos de las bellas artes rechazados o perseguidos por sus ideologías, allí eran acogidos con beneplácito por los creadores del simbolismo artístico y los inventores del arte contradictorio; pero para Ramón esta ciudad representaba más que sueños. Con la precariedad de un aventurero y contra viento y marea viajó a la *Ciudad Luz* con ambiciones que superaban las expectativas de un novato con deseos de hacer lo que fuera por alcanzar la gloria y de enriquecer su intelecto en la cuna del arte; pero sus intentos por empotrarse en su cultura se frenaron por las limitaciones

económicas y solo pudo observar la majestuosidad de su arquitectura, en las vitrinas contemplar las muñecas de cera y sentarse en la calzada frente a la Torre Eiffel. —¿Le sacó algo de este viaje?

Entonces conocí las principales señales de París, sus negruras ideales, su río como lleno de sangre de ideas, sus chimeneas «baudelerianas», sus terrazas en que ver pasar una comparsa de la vida formada por primeros actores, sus vinos rojos virilizador y esos cortes de los muros de las casas antiguas que dan a un solar o a un esquina y que muestran la solidez de piedras antiguas en ese amasamiento de cal y canto con que está fabricada la gran ciudad (211).

Aunque hace comparaciones peyorativas de su primer viaje a París, lo que sucedió a su regreso a Madrid puede ser prueba de que la ciudad de los artistas rechazados le encendió la mecha que lo impulsaría a su primera creación. Diez días de precariedad material, pero en abundantes experiencias para recolectar las impresiones que los hacedores del arte sublevado.

A su regreso a Madrid un susurro de nostalgia lo preocupó, el presagio del dolor le decía que algo no andaba bien con la salud de su madre, pero su padre progresaba socialmente, lo que animaba al futuro escritor. No claudicó ante lo que veía venir. Su padre celebró su ascenso mudándose a una casa más amplia y suntuosa en donde todos tenían balcón individual y donde Ramón creó su primer despacho; allí comenzó la recolección de lo que Eduardo Alaminos llama *un Museo Portátil Monstruoso* y, sobre todo, la intimidad para su primer trabajo literario. Un inicio que pareció, en principio, pincelado con el fracaso que acaricia a todos los noveles. Rechazados en librerías y regalados a personas que no lo leían (ni siquiera les daban las gracias). Hasta que finalmente un librero tuvo compasión del joven escritor y se quedó con toda la producción a sabiendas de que no se venderían. En este episodio sobresale la desesperación y la incertidumbre. Un lenguaje agudo y expresivo en el que reconoce medio

siglo después el fracaso de su primer intento por incorporarse a la vida intelectual. Las relaciones políticas y el estatus social de su padre no sirvieron de mucho para que fuera reconocido mínimamente como escritor, pues el intento de «*Entrar en el Fuego*» casi lo deja sumergido en el averno literario. *Me siento del otro lado, pero me parece que he abierto la puerta con llave falsa.* (213). Amilanarse no era opción para él y afortunadamente su incursión en las aulas universitarias lo alentaron a promocionar su entrada al fuego. Más decepciones, menos lecturas-escrituras [...]. Las desilusiones lo llevaron a reprobado en la preparatoria de la carrera de derecho. Aunque en el camino se le tornó más espinoso, no se le apagó la luz de la literatura.

El capítulo XVII está marcado por una retórica contradictoria a lo que hasta ahora había profesado, ya que en apartados anteriores criticó el régimen monárquico, y ahora confiesa haber cambiado su postura antisistema y se declara admirador del rey; puede que por la posición de su padre como director general de los registros y ayudante del notario del rey. Se declara admirador de Alfonso XIII por considerarlo un monarca diferente y disidente, promotor y hacedor de las grandes reformas. Se sentía identificado con la filosofía de servicio del nuevo monarca en un estado que comenzaba a enorgullecer los españoles conservadores y que respondía a todos los segmentos sociales; tal vez, razón por la que Ramón se hizo abanderado de Alfonso, pues él luchó en favor de unas bellas artes proporcionales para que desconocidos y disidentes pudieran acceder a los espacios públicos y, sobre todo, que fueran incorporadas en las escuelas y universidades españolas. Ramón disfrutó tanto la coronación de Alfonso que reedita algunos detalles —que pudieron ser inventados.

Muchos lugares fueron los templos y altares de Ramón, cuando tenía algún respiro de la universidad. En su postadolescencia glorificó el ateneo de Madrid como su espacio de lectura y reflexión; allí conoció a José Martínez Ruíz–Azorín⁴⁷ y Joaquín Costa. No había vuelto a publicar nada; pero en este apartado introduce símbolos de triunfo: consagración en la lectura que lo llevaron al conocimiento del estilo vanguardista, los recorridos por rastros y anticuarios recopilando todo tipo de antigüedades para construir su primer despacho, y sus nuevos amigos escritores. Rememora aquella época como una etapa aguda de sus inicios en la intelectualidad; reconoce que fue fugaz, pero le sirvió de mucho en su formación. *“Cuando me acuerdo de todas las cosas que les resultaron entonces inverosímiles e inauditas a los socios, me rehago de experiencia despectiva”* (223).

Se aísla del contexto y reflexiona sobre su porvenir, sobre lo que es mientras está escribiendo esta autobiografía. Este es uno de los párrafos más profundo en sus reflexiones, y aparece por primera vez la palabra publicidad para rechazar los métodos de promoción por no estar a su alcance para promocionar sus novelas y ensayos.

Presentía que iba a estar siempre casi solo, pero eso iba a ser mi dicha y mi defensa de todas las molestias espantosas de la publicidad. Iba a crear, a dar qué decir, a sentirme literato, a tener hasta lectores, pero no iba a molestarme ni a abusar de mí la abyecta melosidad, pegajosidad, y promiscuidad de la gloria ni de nada que se le pareciese (223). Lo expresado aquí refleja el descontento de un jubilado literario que no terminó de aceptar quién fue y hasta dónde llegó, pero quiso haber llegado más lejos en su vida. Más que una reflexión conformista. Este podría ser el apaciguamiento punzante de su trayectoria profesional. Son

⁴⁷ Bernard Barrère, *La fidelidad de Ramón Gómez de la Serna a Azorín. De la insolencia al fervor crítico* (1985: 253-266). Barrère trata las relaciones de amistad entre ambos escritores y hace una comparativa entre sus estilos literarios. / <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=561263>

como las *Memorias de un Olvido*⁴⁸ que permanecerán latentes hasta sus últimos días de su autoexilio en Buenos Aires.

Ramón concibió la partida inesperada de su adolescencia como el traspaso a otro mundo. No lo entendía, pero la fugaz transferencia pudo haberle hecho rectificar sus desvaríos y desatinos que se intensificaron con la ausencia de su madre. Se sentía comprometido y responsable de proteger a su hermana que ya era una señorita. Rememora el cambio del marco de un espejo como si ese espejo significara todo para él, como si guardara el reflejo de su pasado, y con el cambio de marco se borraron todos sus recuerdos memorables. Era el espejo de su madre, tal vez por eso estaba tan apegado a esos recuerdos y no quería deshacerse de un recuerdo insustituible.

Vuelve a pausar la narración como si quisiera despejar su mente, voltear la mirada y pasar a la próxima página dejando nudos que podrían confundir al lector. Y aunque pueden tener conexión indirecta con lo narrado, introduce nuevos fascículos alejados al relato. Las vistas desde el balcón, las impresiones de la gente en la calle. —Lo que sugiere que cuando escribía este capítulo se extasió y dio rienda suelta a sus recuerdos sin importarle la confusión a que sometería al lector—.

Retoma sus confesiones y las entrelaza con la universidad, la literatura, con sus amigos y escritores; con su segundo libro (*Morbideces*). Comienza a hablar como escritor autobiógrafo y no como el crítico social. El ateneo sigue siendo el santuario donde justifica su estilo a colegas y personalidades de la literatura. A pesar de que es un novel ya empieza a ser reconocidos por otros escritores vanguardistas que, al igual que él, diferían con el

⁴⁸ *Memorias de un olivo*: programa de radio dedicado a Ramón Gómez de la Serna el 10 noviembre del 2002, transmitido por RNE, en el que se habló de la trayectoria personal y profesional del escritor, principalmente de sus greguerías.

romanticismo literario (como lo fuera Pedro González Blanco⁴⁹). Aunque sigue siendo un inconformista por convicción, su filosofía sigue siendo la insurrección pacífica; se queja por todo lo que no puede transformar en lo inmediato, o lo que no pudo; sigue siendo híperomnisciente y no da tregua a las posibles conclusiones que pueda sacar el lector; obligándolo y comprometiéndolo a ser testigo de sus autoreclamos.

Lo más terrible de la juventud es su urgencia, que cada vez es mayor. Esa impaciencia es la que puede desencadenar las guerras, todo, y con ella cuenta el demagogo jamacuco que así le hace pagar su diezmo a la muerte. Juventud es lo que se busca en el mercado cuando se pide un cuarto de polo; todos los días hay pollos nuevos diferentes (229).

En Automoribundia hay más confesiones, puestas a disposición de sus futuros admiradores; hay argumentos de sobra para que sus posibles detractores tengan argumentos suficientes como para abatir su memoria histórica. El autor es un arquitecto literario que construye sin planos una historia minimalista y profunda a la vez para intentar manipular al lector con ambigüedades recurrentes. A medida que avanza en sus revelaciones, el contenido va construyendo muros filosóficos que podrían resultar más allá de sus propias expectativas; dando más margen para que el posible analista se confunda en sus razonamientos. Ramón muestra su lado de letrado con argumentos a la altura de Nicholas Capaldi⁵⁰ —anacrónico—, que inserta la dialéctica reflexiva con cada vez más profundidad semiótica, como si quisiera

⁴⁹ Pedro González Blanco, periodista, orador, traductor español, filósofo y filólogo, reportero desde los 15 años, adherido al movimiento anarquista madrileño. Al igual que Ramón, incursionó en el periodismo desde la adolescencia, colaborando en periódicos y revistas antisistema como: *El Imparcial*, *El Liberal*, *La Lectura*, *Revista Contemporánea*, *El Motín*, *Helios*, *La Vida Literaria*. También fue miembro del ateneo de Madrid.

⁵⁰ En su tratado: *COMO GANAR UNA DISCUSION: EL ARTE DE LA ARGUMENTACION*, Nicholas Capaldi propone que para convencer a los interlocutores hay que valerse de estrategias persuasivas espontáneas, donde la lógica de la informalidad ayuda al convencimiento del receptor. Y que perfeccionar el discurso para adaptarlo al receptor dará resultados en la exposición de las ideas.

darnos a entender que es más que el tertuliano humorista del café Pombo. Habla más pausado y, aunque corta el hilo conductor de la narrativa, vuelve a unirlo para con coherencia.

...También me detuve mucho en la teoría de la «superposición». En aquellos días toda complejidad la deshacía con esa teoría y veía que todo lo asombroso del mundo no era más que más o menos superposición de ladrillos, de insistencias, de alambres y de redecillas. Todo lo que admiraba el hombre no era más que superposición (231).

Aunque clarifica sus argumentos con esta teoría, parece estar acorralado en lo que él llama *marañas de ideas y fantasías*. Se aparta del dogmatismo moralista y elige los impulsos que le dicte su conciencia para luchar por su autonomía. Es un creyente, pero no en el Dios de sus tradiciones, tampoco en el de la obscuridad; sus creencias podrían estar establecidas entre el nihilismo y el ateísmo, pero más comprometidas con el arte libérrimo. Es predecible que estas reflexiones son irrupciones narrativas para poner en conocimiento lo que no tuvo la oportunidad de decir en sus dos primeros libros.

Si Automoribundia se leyera sin hacer pausas, sería fácil darse cuenta de que el autor omitió u ocultó los episodios que no les interesaba dar a conocer, o simplemente los pasa por alto por considerarlos irrelevantes; como, por ejemplo, sus estudios en la universidad de Oviedo (hasta ahora solo ha dado pinceladas, siendo una carrera universitaria la primera meta de un joven). Pareciera que saltó en el tiempo y regresó con su diploma de abogado. Tampoco cuenta mucho de su novia en Oviedo. La exclusión de estos módulos narrativos solo tendría explicación si tomamos en cuenta que el autor se hizo abogado para complacer a su padre; le llevó el título y cumplió el compromiso sagrado, compromiso que no tuvo receptividad, pues la promesa de conseguirle un puesto de trabajo en París se quedó en el simple *Prometeo*.

Posteriores ofertas sí afianzaron su determinante decisión de ser escritor a cualquier costo. Se hizo editor, publicó todo lo olvidado en el baúl de sus recuerdos; escribió todo lo que no pudo en sus días de estudiante: novelas, ensayos, teatro, etc. A pesar de todas las expectativas creadas por las influencias de su padre y por su propio círculo intelectual, su escritura aun no gustaba; pero sí consiguió desarrollar sus inventivas con votos de silencio y contemplación de lo que iba acaparando en su despacho.

Escribo drama como loco, metido días y días en casa, tramando personajes: «La del ojo de cristal», el del pañuelo rojo en el cuello», «el sin cejas», o sencillamente «El rey», «la dogaresa», la monja que murió» la de manos de oro» (235). –Los títulos de estas obras son los mismos objetos coleccionados en sus despachos–.

Después de haberse aislado en su despacho a producir sin desmallo, escribiendo y publicando en *Prometeo*; leyendo todo lo gratuito que encontraban librerías, en el ateneo, en el rastro; sus anhelos se hacen realidad cuando su padre le consigue el trabajo que le había prometido en París. Estaba regocijado por recorrer los bulevares, por contemplar sus estatuas y respirar la niebla gélida desde el balcón del hotel donde se hospedó. Por primera vez se extasió aislado de las costumbres madrileñas que lo ataban a la trivialidad. Expresa con lírica de satisfacción cómo la metrópolis parisina con sus centros culturales lo abducía con sus mundos alternos dentro de un universo turbulento; una semiósfera Lotmaniana que acogía los gritos de libertad de la multiculturalidad, y que provocaba desvelos a los soñadores. Ofertas culturales para todos los gustos y segmentos sociales. La impresión de Ramón con el vanguardismo creciente y las nuevas propuestas que ya habían irrumpido en algunos museos y galerías de prestigio, lo cautivaron como nunca. Confiesa su enajenación sin precedentes y disfruta a plenitud sin dejar de cumplir con sus responsabilidades. La ciudad de ensueños a la que todos

querían ir le abrió los brazos al joven soñador. Allí experimentó mezclas de excitaciones que enaltecieron su genio creativo. Y como en otras ocasiones, posiblemente no haya narrado aquí que se enajenó con químicos orientales, sexo y alcohol como presumiblemente lo hicieran: C. Baudelaire, T. Tzara, A. Bretón, G Apollinaire y otros de sus ídolos en el arte.

Se he transeúnte, poeta, estudiante de medicina, actor, echado de casa, bulto con gabán. ¡Un encanto! ...París era no perturbar la visión con palabras blandengues y nasales, era ver pasar bajo la nieve las amadas eventuales, desconectadas y suicidas, y estudiar en el Politécnico de la calle cómo las venas son árboles sin hojas (243).

Sentía el placer correr por sus venas —aunque había un tumulto perpetuo en cada espacio parisino—. En la soledad encontraba el sosiego, como en su despacho mirando desde el balcón al Madrid de su inspiración. París poseía expectativas más prometedoras para sus propósitos. Cuando se encontraba con algún conocido español (se encontró con Manuel Machado, Pío Baroja...), lo esquivaba para no desconectarse del trance parisino. Encontró en París todo lo que un bohemio consumado necesitaba para expandir su pasión por el arte, para derrochar el amor y materializar sus quimeras. Su prometida lo visitó en navidad y, tal vez, como estrategia para que no se inmiscuyera en su santuario, se la llevó a Londres, una ciudad con más abundancia material, pero con menos éxtasis en el arte que París. Era el Londres de las oportunidades, pero él no veía ninguna en ella, pues sus propósitos eran intangibles. Pero no dejó pasar por alto su arquitectura, su historia, a Charles Dickens... Allí hicieron todo lo que sus posibilidades le permitieron, pero no quiso involucrarla en su universo fantasioso y viajaron a la cuna del romanticismo, donde recorrieron las ciudades emblemáticas, contemplaron los frescos de Leonardo y disfrutaron de los canales venecianos.

París le dio un mandato y regresó al tumulto de sus rincones, a la serenidad de su habitación. Visitando salones de arte conoció a Picasso y no le importó quién era ese tal cubista, sin saber que el pintor malagueño junto a otros españoles como María Blanchard y Juan Gris darían inicio seis años más tarde a una de las tendencias del arte de vanguardia con más trascendencia internacional. Rodeado de tanto arte y empapado ya de la cultura parisina, sintió la necesidad de producir y recrear la sedición que había acumulado. Cada lugar que visitaba, cada pieza que contemplaba; las reliquias y los cachivaches de anticuarios lo obligaron a escribir un *Libro Mudo*⁵¹ que comenzó a publicarse en la única revista que lo aceptaba como escritor (Prometeo). Un libro muy gordo si se toma en cuenta que Ramón trabajaba todo el día. Lo enviaba a otras revistas y editoras madrileñas, pero no encajaba con sus líneas editoriales. Sin importar el rechazo de editores y escritores, a él parecía no importarle; pues estaba allí para hostigar el clasicismo e instaurar sus sueños individualistas.

Había ido a París a agrandar el destino misterioso del alma, para tratarme con los faroles, para buscar una pareja inconcebible, para comer todos los días en un restaurant diferente hasta completar los cien mil (250).

Después de haber saboreado a plenitud la suntuosidad parisina, de haberse involucrado en un romance furtivo al que se aferró como si lo concibiera duradero; la tinta melancólica del autor sugiere que deseaba regresar a Madrid. Sentía soledad en una ciudad superpoblada y envergaba angustia en medio de la sonrisa de los ciudadanos. Su estadía terminó antes de lo que él esperaba. Repentinamente, dos años después de sus aventuras fue informado de que sus servicios como secretario en la Junta de Pensiones de París ya no eran necesarios. Atrás

⁵¹ *El Libro Mudo* es uno de sus primeros intentos de los autobiográficos de Ramón, en donde desvela algunos secretos de su vida, narrado con surrealismo y fantasía. Es como el primer capítulo de Automoribundia.

quedaron los días de gloria en los museos y las andanzas en cafetines; el placer de haber disfrutado del calor de su gente, de las gélidas noches de invierno, de los atardeceres nublados contemplados desde su balcón, y que fueron inspiración para *El Libro Mudo*. Narra con tinta melancólica que París fue el laboratorio donde encubó el embrión de sus retrógradas inventivas.

Regresó a Madrid rebozado de estímulos por sus vivencias y el contacto permanente con hacedores de la vanguardia francesa. Por ello, en este apartado leemos un diario con retórica fluida, llena de esperanzas literarias y con más audacia; se le nota más confianza en sí mismo. Lleva un ritmo narrativo más coherente en conexión con el inicio de la autobiografía y con más argumentación lógica. Comienza a transcribir con más soltura y a recrear paso por paso su visión del nuevo Madrid que encontró dos años después de su ausencia. Añora la ciudad aun viviendo en ella; como si la visitara por primera vez. La extraña tanto que cae en redundancias hablando de sus tradiciones, de sus monumentos, de sus habitantes... Aunque hacía más de una década que ya había recolectado suficientes objetos y cachivaches como para introducirlos en capítulos anteriores, es después de su regreso de París que se motiva a nombrarlos y definirlos detalladamente. No se le queda un pormenor y, además de que los designa con nombres y apellidos, nos cuenta la historia y la utilidad de cada uno; habla del porqué de su ubicación y el lugar que les asigna en el despacho y la representación social de cada uno; además, les atribuye valores agregados, adjudicándoles poderes místicos sacados de su imaginación.

Tengo objetos de prestidigitación; un plumero, en el que solo con bolas de vidrio comunicantes se consigue una especie de ebullición en el otro receptáculo, aparato que me sirve para reconocer la vida que van a tener los demás; el libro maravilloso, del que voy

enseñando estampas que cantan, mugen, ladran, o dicen «¡Papá! ¡Mamá!», según el registro de que se tire. Tengo el pájaro maravilloso, que lanza un trino con algo de carmañola entusiasta, dando la alegría artificial a las cosas a mí alrededor y alegrando con su canto las chiribitas, encendidas de los globos de las estrellas (255).

Este capítulo es la suma de sus símbolos de vanaglorias más sublimes retenidos durante sus dos años en París; es un canto de alegría, un grito de esperanza para despertar a sus cachivaches dormidos; para que lo despierten y lo motiven a producir. Es la bienvenida al Ramón intelectual-sedicioso metido en el cúmulo desordenado de reliquias; es el narrador entusiasta. Los globos siguen teniendo un significado especial que les aportan armonía, conjugan la versatilidad del espacio con la austeridad física del lugar; lo asocia a lo divino, a lo sublime, a lo exótico; son, sus mundos paralelos, sus universos imaginarios para almacenar sus ideas; allí los solidifica para contemplarlos y extraerlos cuando esté seguro de que puede reordenarlos a su antojo. Cualidades similares les atribuye a los colores, para él cada color tiene una función ultraterrena, asociándolos a lo épico y trascendental.

La bola dorada es el sueño del Rey Midas que podemos cumplir. Nos atrae este mundo aurífero, pero también nos se nos muestra en toda su tristeza de ocasos de oro (259).

Luego de tantas expectativas instituidas en lo que se suponía iba a ser la gran explosión de ideas que lo catapultarían al éxito literario, luego de las esperanzas imaginarias donde se sitúa como escritor; después del salto al conocimiento que le brindó el estilo de vida parisino; en el capítulo XXI pausa todas las iniciativas y sufre un colapso intelectual-creativo y establece un discurso conservador que podría hacer creer al lector que él se rindió ante la trivialidad madrileña. Aunque se restablece como observador de los procesos evolutivos de la ciudad, luce derrotado, y en las primeras páginas de este capítulo transfiere la sagacidad imaginativa

al relato. Los cafés, bares y el ateneo siguen siendo las abadías donde se reúne con otros escritores; pero su producción literaria no cumple con las expectativas que él mismo esperaba. Parece haber sido su etapa acalabrada. Encuentra consuelo en los lugares donde los grandes escritores de *Siglo del Oro de la Literatura Española* dejaron sus huellas y, aunque recordarlos parece reanimarle, sigue ensimismado en sus reclamos. Se llena de recuerdos vagos, pasajes en los que involucra una faceta que no había mostrado hasta ahora, es el crítico de su propia crítica y el prologuista de sus posibles prólogos. Deja interrogantes ambiguas a las que les da respuestas inesperadas.

¿Habremos vivido cuando hagamos el resumen de la vida? Se hacen cosas que son fehacientes vivir, pero no se está seguro de estar viviendo lo bastante. ¿Quemar todos los años posibles en pocos años? Ése es el camino de una obra buena e intensa. ¿Pero no tenemos la curiosidad de vivir mucho? Entonces más vale dejar ese intenso, salvarse con una media obra pertinaz con vapores de sueños y vida que justifiquen el estar asomado al balcón y hacer los proyectos de a ciudad (265).

Aunque a estas interrogantes retóricas les da respuestas que parecen satisfacerlo; para el lector serían confusas si las analizamos como una autobiografía, y se podría especular en que estaba redactando su panegírico literario. Redacta un contexto confuso, donde lo intelectual se transfigura con el bullicio de las tertulias, de las bohemias; una semiósfera multicultural entre aristócratas y vanguardistas. Las describe como parafernalias consoladoras, o autoengaños para justificar el declive social que se aproximaba (o el que él intuía). Emite reflexionando en voz alta y autoreclamos por no hacer más de lo que pudo.

Una ardidumbre así de borracho, aristócrata y silencio quisiera yo armar para recordar siempre por dónde anduve sin perder el camino, recorriendo la historia de mi tiempo de la

que he de dar examen en el más allá, en el aula interminable de la inmortalidad, cuando el ejercicio sea alargar y completar la verdad de lo que vivió con toda clase de detalles y perendengues (267).

La creatividad de Ramón seguía acorralada, acalambrada y confusa; divagaba entre amoríos fugaces, vagancia, recreación, rastros, anticuarios y salones de intelectuales. La juventud avanzaba y se detenía en un punto de inflexión que no le dejaba desarrollar el ingenio que tanto enarboló. Se relacionaba con los escritores más valorados e intentaba sacar lo mejor de ellos publicando sus trabajos en Prometeo. Pero seguía frizado en la trivialidad sin recibir el reconocimiento de esos mismos intelectuales a los que les publicaba en Prometeo. Despertó del letargo cuando algunos de sus exitosos contemporáneos lo visitaron a su despacho. Finalmente logró que lo tomaran en serio cuando publicó *El Rastro*, por primera vez con el apoyo de un editor. Como ya había reflexionado lo suficiente y tenía mucho trabajo casi terminado, no tuvo que hacer grandes esfuerzos para hacer de una frase gráfica alegórica una representación significativa con tópico humorístico a la que bautizó *Greguería*; y Prometeo fue el primer medio donde las dio a conocer; posteriormente el periódico juvenil *La Tribuna* se haría eco del nuevo concepto literario. ¿Pero qué eran realmente estos enunciados humorísticos? Estas inventivas eran sacadas de la vida misma: del rastro, de los bares, del comportamiento de la gente, de las culturas y las tradiciones universales; de las ironías de la vida.

A partir de los comentarios aceptables hechos por la crítica a tres de sus publicaciones y la incorporación de las greguerías en otros medios, observamos en Automoribundia a un cronista más apasionado y menos reclamante; con un discurso de autoconfianza, como si hubiera dejado esta parte del relato para dar sabor a la lectura y salir de la melancolía que matizó en capítulos anteriores. Se aleja de la trivialidad y se enclaustra nuevamente en la

soledad que lo hace perfeccionar sus inventivas. Emerge el escritor consumado, aunque parezca un melancólico solitario, es lo que hace de Automoribundia un testimonio creíble.

Y en medio de todo esto me siento de tal modo naufrago humano, que no me preocuparía la originalidad si no fuese espontánea y gustosa. Me ha parecido un atributo humano, que es obligado usar; algo que nos dejaría con arrepentimiento no haber realizado, como si n o hubiésemos tenido toda nuestra sonrisa nunca, como si n no la hubiésemos usado y desplegado completamente jamás (281).

Como en el libro de los *Ismos*, introduce un personaje para reforzar su devoción por el vanguardismo; Samuel Rosenstock-Tristán Tzara, un mozalbete desazonado, tráfuga de su propio idealismo; un novel en la escritura, pero con valentía de sobra para enfrentar la supremacía de los eruditos intolerantes ante la insurrección literaria; estaba en plena lucha interior entre su pubertad y el crecimiento del vanguardismo de las bellas artes en una metrópolis conservadora que se acomodaba ante la transculturación de sus propias iniciativas. El estilo de Tristán Tzara fue perfecto para los ideales de Ramón. Tras bastidores comenzó a divulgar lo que parecía impublicable para los doctos de aquel entonces; y lo hizo bajo el título de *Blasfematorio*, obviamente, lo publicó por el único canal que se lo permitieron, la revista Prometeo. Ramón enriqueció aquellas blasfemias, aumentó su caudal gráfico-conceptual y las insertó en Automoribundia como escudo de sus inventivas. Y en este capítulo observamos la desnudez indecorosa de un escritor que, sin temor a que el lector descubra su fisionomía y anatomía interna, la pone a disposición a todo riesgo. Aquí es el escritor profesional que usurpa todas las especialidades médicas y hace un diagnóstico de su contextura física, de sus órganos vitales y de su actitud ante la decadencia de su vida. El autor es un Juan Gris sentado frente a un gran espejo pintando sintéticamente cada detalle de su cabeza; boceta con el

pincel y aplica la gama cromática desde su convicción analítica. Es pintor, ortopeda y escritor que arma un sistema óseo deteriorado. Es el radiógrafo y especialista de sus órganos; y, finalmente, el sicoterapeuta escuchando su voz interior para intentar corregir las asimetrías de su estructura corporal y los errores congénitos de su cerebro. Es lo que fue y no será más. Puede que sea la resignación a sus flojeras corporales que con el paso de los años claudicaron, o el desaliento intricado de un posible quebranto psicológico provocado por su soledad. Hace una mirada panorámica desde sus inicios como escritor hasta la posteridad de su reposo en Buenos Aires; olfatea e identifica sus triunfos y fracasos, las vicisitudes, el desaliento, el cansancio espiritual que lo condujo al autoexilio. Describe cómo su corazón se aceleró para llevarlo a lugares de ensueño, y cómo fue decayendo con el paso de los años hasta dejarlo casi inmovilizado, solo latiendo hasta que él terminara de escribir Automoribundia.

El corazón parece que no existe, aunque a veces duele y se muestra en un punto insignificante con un dolor agudo y extremo, por más que los médicos digan que no duele y que todo es reflejo de esos dolores que se les achacan... (288).

Aquí podría estar declarando la extenuación de su órgano motor, visualizando el ocaso de su vida. Finaliza resignándose a su derrumbamiento por no poder soportar el peso de su cuerpo en descenso. Anuncia su retiro del arte, forzado por las calamidades y el agobio de la soledad.

En el capítulo anterior, el autor pudo haber estado presentando dos aspectos-confrontaciones: figura física y conducta social; el primero para abrumar al lector con su tinta barroca cuando describe los pormenores de su fisionomía y exterioriza en la función de sus órganos vitales enfrentados con su vida personal y profesional. En el otro concepto estaría buscando las

impresiones del lector cuando narra y describe las debilidades físicas y el caos mental provocado por su espíritu intransigente-revolucionario; y que, a pesar de su anarquía, logró posicionarse; de cómo sus inventivas traspasaron las barreras neoclásicas y se impusieron, a pesar de sus debilidades humanas y de su agotamiento físico.

Renace y narra momentos de alegría, evoca una tímida retórica de triunfos en las celebraciones en compañía de personalidades importantes, escritores de su mismo origen, y otros del ámbito clásico, a los que seguirá mencionando a lo largo de *Automoribundia*: Tirso de Molina, Miguel de Cervantes y Lope de Vega. Introduce nombres de líderes eclesiásticos, de altos mandos militares y de los representantes de la monarquía. Describe el entorno con la naturaleza de forma sublime y se refiere a la arquitectura, a las costumbres como si se hubiera olvidado de las penumbras anteriores. Traslada el relato a las celebraciones de *Las Noches Toledanas*⁵², en donde renace como escritor gozoso y orgulloso de una España plural alejada de los conflictos sociales y tolerante ante la diversidad ante el vanguardismo en las bellas artes; pero sin dejar de introducir la picardía, el sarcasmo y el humor como mecanismos de denuncia social.

Allí estaban anidados los como gaviotas negras los cronistas que toman notas de las risas y computación de los siglos en España, en la roca viva y en lo alto, sobre los mares de Castilla (293).

Continúa con reflexiones, más que reflexiones podrían ser consejos que deja registrados para que quede constancia de sus desavenencias, o de los errores que no pudo enmendar. Se

⁵² En alusión a la ciudad de Toledo, que celebra estas fiestas por la liberación de España que se encontraba gobernada por los árabes en el siglo VIII. Escritores como: Ventura de la Vega: *Una noche toledana* (1870) y Lope de Vega hicieron referencia a esta celebración.

lamenta de cosas que parecerían ser simples, pero para él pudieron significar desilusiones para quienes lo protegieron; como cuando perdió un libro de sociología en el convento de los frailes y tuvo que asumir la responsabilidad de ir a buscarlo. Lo lamenta porque este suceso pudo haber herido su orgullo por irresponsable.

Atormentado por la cotidianidad, por el convencionalismo madrileño, por la ligereza de su gente; desazonado por estar encerrado en su despacho, en los círculos del ateneo, en los teatros, en las bibliotecas y en la algarabía del rastro, toma un respiro y se retrae de lo habitual. Vuelve a mezclar lo clásico con lo humorístico, al estilo de los dramas de Jean-Baptiste Poquelin⁵³. Escapa al París, donde compara la rancia conservaduría burguesa con el populismo baladí de los artistas disidentes. El París de las calles tristes y los museos suntuosos, de los cabarets alegres en los arrondissements que rodean los Campos Elíseos; el Louvre y Notre Dame... De acuerdo con sus revelaciones, este segundo viaje limpió el óxido al escritor acalambrado por el encierro en Madrid. Los paseos por las amplias avenidas parisinas, el aire impuro de sus bares; Renoir, Cézanne, Picasso, Juan Gris, Van Gogh, Apollinaire, Baudelaire... Todo lo que Madrid no tenía se lo autotransfirió en aquel corto viaje. Oxigenó y fertilizó su compromiso de escribir para él.

Las limitaciones económicas lo empujaron de nuevo a Madrid, donde dice que había nacido por error. Aumentaban las Expectativas de su familia para que ascendieran políticamente su padre Javier; y cuando lo logró, lo arrojó la tristeza por entender que en el Tribunal Supremo se debatía la tristeza y la incertidumbre. —En estos episodios, el autor vuelve a presumir de sus dotes de escritor neoclásico—.

⁵³ *Le médecin malgré lui*, literalmente: *El médico a palos*. Comedia melodramática y humorística de Molière-Jean-Baptiste Poquelin- Actor, poeta y dramaturgo francés (de quien se dice estaba enfermo cuando la escribió). La comedia está escrita en tres actos en prosa. Fue presentada en el Teatro del Palacio Real en el 1666.

Volvíamos al carnaval íntimo de nuestras invenciones literarias, a nuestra máscara dominada, pero pasada por un reglamento trágico aquel recuerdo de la noche en el fragor del teatro real, ópera de verdadero crimen, como si hubiéramos estado en aguas de luz de un naufragio con arañas de bombas eléctricas y música (306).

Se apoya en la retórica rica en metáforas y comparaciones que sobrepasan la retórica lexical intelectual exagerada.

Mi padre estaba asesinado y su rostro recogió la impresión como si lo hubiesen sacado con yeso frío una mascarilla premortal. ¡Siquiera lo hubiesen preservado en este trance aquel bigote y aquella barba en punta que le habían caracterizado hasta la madurez! (307).

Su padre adquirió una casa propia, un hotel modesto en el centro de Madrid. Para Ramón fueron momentos de incertidumbre cuando tuvo que recoger todos sus cachivaches en su despacho para trasladarlo a su nuevo hogar; más desconsolador fue cuando tuvo que derrumbar sus mundos imaginarios en donde apesaban sus sueños los globos colgados en su techo, y cuando rompió la lámpara que iluminaba su bóveda celeste. Pero sitiarse en un lugar más extenso y confortable le abrió nuevas expectativas y le dio ecuanimidad a su profesión. Aunque seguía luchando sin descanso por ser incorporado en las editoriales madrileñas, al parecer su tiempo no había llegado. Las editoras se resistían a publicar las inventivas de un soñador futurista; los editores preferían a Oscar Wilde⁵⁴, Colette, Remy de Gourmont, entre otros. Pero Ramón no cesaba en la búsqueda de su reconocimiento, y ya instalado, desde un balcón más amplio, se embarcó en nuevos proyectos, y *El Heraldo de Madrid* publicó algunos de sus trabajos (*La Viuda Blanca y Negra*).

⁵⁴ Julio, el hermano de Ramón, que hablaba varios idiomas, había traducido la novela *El Retrato de Dorian Grey*, del ya célebre Oscar Wilde, y que había sido publicada dos años después del nacimiento de Ramón.

Aires de guerras soplaban en todo el mundo, muchos artistas extranjeros se exiliaron en España y Ramón vio la oportunidad para asociarse con ellos. No solo huían a la guerra, también a la peste y a las desigualdades. Allí apareció Diego Rivera y otros exponentes vanguardistas. Café Pombo acogió sus obras. María Blanch y Rivera fueron unos de los primeros expositores de un cubismo desconocido en Madrid. Un momento de gloria para Ramón por ser él quien le dio la bienvenida con su retórica aguerrida, provocadora y perspicaz. Algunos de los concurrentes rechazaron su dialéctica sediciosa; a los pintores les gustó. Rivera le hizo un retrato cubista, pintura que sería retirada por la policía por considerarla subversiva y poco estética —peor les sucedía a las obras de Vincent Van Gogh, rechazadas por marchantes, comisarios y galeristas; y posteriormente quemadas por los Nazis por considerarlo arte agónico—. Ramón intensificó las bohemias tertulianas con la pintura como elemento estético de valor agregado, y la *Sagrada Cripta de Pombo* veneró a sus nuevos exponentes. Un lugar donde se debatían las discrepancias intelectuales, donde morían las utopías del arte sincrónico y deambulaban las almas encadenadas por los caprichos artísticos. Pombo era sepulcro de ideas bajo el placer del humo y del vino; laboratorio de proyectos lúgubres y primorosos como su libro, *El Doctor Inverosímil*.

La narrativa de satisfacción registró al final del capítulo anterior momentos sublimes para el autor, pausando momentáneamente el lenguaje de disconformidad por la llegada el cubismo. Pero no le fue suficiente haber logrado construir un espacio de bohemia para la acción y la reflexión del arte y, aunque la pintura entraba en consonancia con la tertulia y derivó en confianza para el círculo de escritores vanguardistas y de algunos clásicos, Ramón seguía autoconfrontándose, buscando argumentos para huir del Madrid conservador que, a pesar de la multiplicidad social a la que se avocaba, seguía siendo una gran prisión que no le prestaba

atención a sus clamores literarios. Reaparece la narrativa deleitante con la frivolidad y melancolía del eterno inconforme; un escritor que parece querer adelantar el tiempo volar extemporáneamente. Su justificación, un país vecino pero distante de los conflictos sociales, que sería cómplice de sus propósitos y anfitrión para sus metas. En 1915 se aventuró hacia Lisboa, la ciudad que recibía a los artistas que hacían arte por el arte y albergaba a los desclasados sin miramientos políticos. La describe como el Edén tropical dentro de la Europa abatida. Declara que fortaleció su determinación por seguir produciendo sus caprichos y afianzando su devoción nihilista. Empezó a conocerse a sí mismo, descubrió los intrínsecos agónicos de su inconformidad ante la vida. Se incorpora aquí el escritor con un enfoque espiritual de la existencia. *“Descubrí que somos muertos de otro tiempo que podemos resucitar si encontramos un tiempo más temprano y más irreparable que el que estamos viviendo. Se es menos calavera hacia el pasado que hacia el futuro”* (325).

Desde el balcón de su habitación en Estoril vio a la nobleza expatriada, a los bohemios errantes y a políticos corrompidos cobijarse bajo la hospitalidad sus anfitriones que solo les importaba que el visitante comprara su arte, sus reliquias; que saboreara sus delicias culinarias, pero que no fuera a idealizar con tertulias disidentes. Observó el contraste y la diversidad social que ya la guerra le había arrebatado a París, Italia [...]. Seducido por Lisboa, dedicó epístolas a sus amigos madrileños, en las que describe a un Portugal como ventana de luminosidad para su inspiración. También vio las limitaciones de la juventud portuguesa que, tenía fervor por superarse, pero eran prisioneros de las imposiciones sociales que les impedía desarrollar sus potencialidades; por eso los convidó a España para que se expresasen libremente y disfrutaran de sus tertulias Pombianas –una doble apreciación de la sociedad, como en casos anteriores–. Como en otras estancias, la fascinación por aquel

paraíso se vio interrumpida por las limitaciones económicas —aunque no lo confiesa— y regresó a Madrid.

Cuando llega a Madrid nota su disparidad con Estoril. Se reintegra a sus actividades cotidianas: continuación de la escritura, recorridos por el rastro, caminatas por lugares emblemáticos y, su pasatiempo recreativo e intelectual predilecto, *el sepulcro de hombres vivos*, Café Pombo. Inicia su habitual descriptiva mustia de la ciudad, a la que incorpora profundas reflexiones de su existencia. Más lamentos, intensos reclamos a la nada para justificar otra posible expedición, otra escapada aleatoria —solo esperaba ahorrar dinero o esperar la mesada económica de su padre para seguir viajando por la Europa cercana—. Y así lo hizo. En plena guerra recorre Florencia, Nápoles y Venecia. Cuenta sus recuerdos más placenteros alejados de sus acostumbradas reflexiones humanísticas. En un viaje a Suiza se destapa con sus críticas perspicaces, en las que denuncia el papel mediador de aquel paraíso fiscal que sacó provecho a la guerra por su supuesta imparcialidad. En este apartado, Ramón parece no querer dejarlo pasar por alto y para que quede como testimonio vivido acusa a Suiza de ser indolente ante los acontecimientos bélicos para sacar beneficios de la ignominia. Aunque, entre sus denuncias, describe la fastuosidad de sus paisajes y el poderío económico de un paraíso virgen a espaldas de las tribulaciones. *Allí se veía la guerra desde dentro con sus ruinas fatales, con sus temblores y valores de bancos, con sus políticos misteriosos que aprovechaban su misión para comerse los mejores manjares y beberse los mejores vinos, con sus condesas a las que lavaban la espalda con reactivos por si llevaban algo escrito en tinta simpática* (333).

Retrocede la narrativa para referirse a la nefasta epidemia de la gripe que azotó a Europa-España y a él mismo en 1918. Este episodio lo narra para recordar a un doctor suizo exiliado en España que le trató de la enfermedad con una medicina tan trivial (agua de azúcar) como sus escritos y sus cachivaches.

En lo adelante, Ramón condiciona al lector para que preste atención especial a un acontecimiento de vital importancia para él, algo que marcó su vida y que apenas puede recordar. Apela a la confianza del lector y pone como garantía su nobleza, la veracidad y desnudez con que prologó estas crónicas. Crea expectativa, adelanta que se trata de algo sarcástico, pero vital en su registro histórico. Hombres con sombreros de moda vestidos con elegancia y de personalidad sobria —así inicia este apartado—. Cataloga de insólito un suceso en el que crea más expectativa de la que el lector podría esperar, y del que no termina de aclarar que sucedió hasta el final. «*Trabajar la nuca*» será su clave oculta; desvía la atención describiendo asuntos aislados de lo que el lector querría escuchar. Una caricia maliciosa por la nuca de un mozalbete a uno de los señores que antes mencionó —¿el hurto de una prenda que llevaba en el cuello?—. Introduce una greguería: *La nuca es el rostro blanco por el que bostezan los hombres educados*. La narrativa toma un matiz más confuso cuando comienza a reflexionar y compara el comportamiento pasado de los jóvenes con los del presente, sin aclarar de qué se trata el tema en cuestión. Al parecer se trata de ladroncillos adolescente callejeros que aprovechaban en medio del tumulto para robar a los ricos que caminaban por la calle Alcalá.

Un recorrido conceptual por Segovia, una visita relámpago desde donde contemplaría (desde un balcón) sus plazas y paisajes. Por la imaginación literaria, traspasa los límites del tiempo y el espacio, hace magia y regresa a Madrid y se reintegra a la escritura colaborativa. Publica en cualquier pasquín que le permitan. Es consciente de que no amasará fortuna escribiendo lo que pocos leen. Hastiado de llenar páginas de revistas y portadas de periódicos alternativos con ilustraciones catalogadas de incomprensibles y sin recibir beneficios económicos, no claudica ante ningún desafío y sigue escribiendo.

Llevo años de publicidad regalada, pero es el único medio de implantar algún día los cuantiosos originales que traje al mundo debajo del brazo (340-341).

¿Impotencia? ¿Resignación? ¿Conformismo? Si nos acercáramos a su producción literaria y gráfica, podríamos concluir en que su perseverancia era fruto de la pasión que sentía por las bellas artes, especialmente por la literatura. El diario vivir de un escritor desenfrenado sin importarle dónde publicaría o quiénes leerían sus trabajos. No da muestra de desaliento, por el contrario, estimula al lector con nuevas y buenas noticias. Finalmente recibirá una remuneración económica por sus artículos; Miguel Moya⁵⁵, director del periódico *El liberal* le propone publicar algunos de sus trabajos. Un logro profesional que Ramón había perseguido por años. ¿Efecto dominó para su carrera periodística? Posiblemente, pues como abogado había actuado una sola vez —desde afuera— cuando viajó a Suiza para servir de testigo en el divorcio de un migo. Para él significó tanto que *El Liberal* acogiera sus trabajos, que transcribió aquí el artículo íntegro de su primera publicación [...] (242-243-244).

Además de las artes literarias, los viajes, los amores furtivos, las bohemias de Pombo —o en cualquier lugar—; otra de sus pasiones eran las artes plásticas y, aunque tenía predilección por la pintura de vanguardista, de vez en cuando señala las artes clásicas universales y los maestros de la pintura clásica española. En este episodio narra la visita que hiciera con un amigo a *Una Noche de Museo*. Los salones del Museo del Prado con sus protagonistas: Goya, Velázquez, Rubens, el Greco. Hace paráfrasis al estilo Baudelaire⁵⁶ exaltando las virtudes de los artistas y las obras que contempló, en lo que él describe como una noche apoteósica. Se

⁵⁵ **Miguel Moya** fue un reconocido periodista y político español que dirigió, presidió y fue redactor de periódicos y revistas entre los años 1877-1906. Entre ellos: *La Sociedad Editorial de España*, *El Comercio Español*, *La Ilustración Hispanoportuguesa*, *La Democracia* y *La América*, *El Imparcial* y *el Heraldo de Madrid*. Como político ocupó los cargos de diputado y senador entre 1901 y 1919.

⁵⁶ En *Las Flores del Mal: Los Faros*; Charles Baudelaire armoniza épicamente lo que él entiende es la configuración sónica en las pinturas; emplaza y cuestiona a: Rubens, Leonardo, Rembrandt, Miguel Ángel, Watteau, Goya y Delacroix.

traslada a mundos irreales de los artistas para glorificar sus creaciones; le da vida a sus obras. Reclama, sugiere, fantasea, especula; se convierte en un crítico acabado con un discurso en tono enajenador. El será el guía, y Beruete⁵⁷ el acompañante que escucha con mudez de aprendiz, y viceversa.

En esta entrega, la narrativa muestra al escritor arraigado en su ego ramoniano, introduce el lenguaje sensitivo que aún no había puesto en relieve. El ser humano que, a pesar de sus vicisitudes económicas, rechaza las ofertas competitivas por su fidelidad a quienes lo acogieron cuando nadie creía en su escritura. Por todo lo que ha revelado y la forma como describe su trayectoria periodística y de escritor independiente, quiere demostrar que no se dejaba someter por nadie; pero en cierta forma puede entenderse que Miguel de Moya fue su mentor, y por ello había permanecido en el Liberal —que estaba en franco declive, por razones de deudas económica y, tal vez por la mala gestión de su hijo, que era ingeniero. Café Pombo fue la capilla ardiente de Miguel Moya cuando falleció, desde allí los bohemios le dieron el último adiós; para Ramón no sería lo mismo sin su mentor, pero no claudicó; continuó visitando bares y colmados para compartir con otros bohemios y escritores cuando terminaban sus largas faenas de trabajo. Ramón no aceptó escribir para otros periódicos porque presumiblemente no le permitirían su estilo sin cortapisas, pues eran ofertas de periódicos comerciales y él solo encajaba en la línea editorial de El Liberal, por eso le dedicó versos sublimes:

⁵⁷ **Aureliano Beruete**, fue un pintor madrileño que se destacó en las artes plásticas por la exuberancia de sus paisajes en óleo. Estudió en Escuela de Bellas Artes, pero antes estudió leyes y doctoró en derecho civil. Fue copista en el Museo del Prado. Fue diputado, pero se retiró de las actividades políticas con llegada de Alfonso XII para dedicarse exclusivamente a la pintura. Entre sus obras más destacadas se encuentran: Orillas del Manzanares, Orillas del Avia (estudio), En los altos de Fuenfría (Sierra de Guadarrama), El Tajo, Toledo, Orillas del Laïta, Quimperlé, Bretaña, Las huertas de Toledo, Paisaje de Torreldones, Paisaje de Castilla.

Aquella última cena del sábado fue de una liturgia perfecta y se repasaba la literatura y la actualidad hasta esa hora del fiel de la balanza que son las seis de la mañana., el filo del descanso del mundo, cuando no solo duermen las ondas largas sino hasta las ondas corta: el momento en que duerme todo (352).

El autor lanza críticas feroces a aquellos que él entendía querían convertir su órgano de difusión en un medio comercial (que serían los financistas de todo medio de comunicación, a los que nadie conoce). Recibió una oferta dentro del mismo periódico, la cual rechazó: «*Con él no, pero con usted pactaríamos, y podría escribir su sección diaria*». Es a lo que él llama *Lealtad Periodística*. Lealtad que no le sirvió de mucho, pues cuenta cómo a los que fue leal, le clavaron la daga por la espalda.

Muere su padre, y narra con lívida tonalidad un sentimiento de culpa que lo recordará cada vez que lo mencione. Ya desabrigado de paternidad, da un giro radical a su vida. Con la herencia que le dejó su padre hace una inversión que reconoce no fue la ideal; comienza la construcción de una casa en el Estoril de sus delirios, la cual absorbe casi toda su herencia. Se lamenta, se declara un lobo solitario que solo se alimentará con la hipocondría de su escritura. Desata sus compromisos de lealtad y, aconsejado por su entrañable amigo Ortega y Gasset, acepta escribir en el periódico *El Sol* por una remuneración mayor que en *El Liberal*.

Acosado por la soledad y aburrido de la rutina, se muda a su entrañable torreón de Velázquez; remodela la habitación a su usual antojo, reúne todos sus objetos y se aísla a contemplar su colección a la que dedica versos épicos: a las lámparas, a las bolas de cristal, a los espejos; a la pintura de la mujer que colocó en el despacho le dedicará casi todo el capítulo XXVII, con adulaciones e invocaciones de delirante pasión. Aquí saca a flote su

sentimentalismo recóndito y lo transfiere a un romanticismo ramoniano inigualable y prodigioso.

La muñeca de cera será la musa inspiradora, la dadora de vida a su existencia; calmante de su ansiedad y estímulo de su pesimismo. La cree una diosa inigualable que sobrepasa los encantos de afrodita, por encima de lo angelical. —¿Se transforma en un Bangover Agalmafílico⁵⁸? De acuerdo con sus revelaciones, el apego a su muñeca de cera era solo afectivo, un objeto que mitigaba su soledad y que lo proveía de estímulos para sus creaciones; además, la muñeca era el guardián de su despacho en su ausencia y la protectora de sus sueños. Su primera impresión con muñecas de cera fue cuando estuvo en París, donde las contemplaba y las admiraba como seres humanos, no como objetos para lucir prendas; las veía detrás de los exhibidores como heroínas portadoras del placer perpetuo.

Este afán a la muñeca de cera es como una elevación de la mujer que la estiliza en un sentido que suele estar hollando por su propio desnudo. Se diviniza y se misterioriza la hembra en estas perfeccionadas mujeres de cera con su dúptico sin renunciar a sus delgadeces, a sus rosaciones, a sus medidas de seda. (359)

Pero no solo se complacía con la dama de cera, también adoraba al pajarito mecánico comprado también en París y otras prendas en bagatelas. De ahí que, por la forma en cómo la describe —como si estuviese hablando de una diosa—, es deducible que cuando la vio por primera vez en los exhibidores parisinos e hizo el encargo, estuviera pensando en liberar y llevar consigo a la compañera perfecta, pero para aprisionarla en su habitación y tener a una

⁵⁸ **Bangover**, nuevo vocabulario utilizado para el placer sexual ilimitado. En una publicación en periódico elpais.es del 14/01/2014, bajo el titular: *De lo sentimental a lo humasexual, diccionario del nuevo sexo, hay una explicación sobre este término.* / **Agalmatofilia**, atracción sexual irresistible hacia maniqués, muñecos, estatuas, bustos u objetos inanimados similares. / Otro término utilizado para describir esta cuestión es el **Pigmalionismo**, en alusión al mito del escultor Pígalión, que se enamoró de una estatua que hizo. Y es la expresión de una emoción hacia un objeto creado por uno mismo.

diva que no reclamara sus incongruencias, que fuera cómplice de sus desvelos y sobre todo, que mitigara su soledad y complementara el vacío que tal vez otras mujeres no pudieron llenar. Además de las especulaciones sexuales que se puedan hacer de la muñeca, es posible que haya buscado a una compañera que provocara su pasión y conjurara su timidez, y que fuera la causante de la envidia de los amigos que subían al torreón; y que causara celos en sus amantes y futuras amantes. —Hay aquí un escritor extasiado y sublevado a las pautas éticas y morales— Se puede decir que este capítulo es el desahogo del autor para vanagloriar el apego incommensurable que sentía por los objetos. Utiliza un lenguaje sin reparos y se pone al descubierto su oscurantismo sexual, aunque dejando algunas dudas de cuál era su verdadera afición por objetos específicos. Esta vez deja atrás el pudor del que habló cuando dijo que le daba vergüenza hablar de ciertos episodios y que no daría detalles de lo sucedido.

En la referencia que hace al farol de gas que instaló en el torreón, emite un lenguaje entusiasta; se puede deducir que el farol es la luz tangible que realza las bolas colgando del techo y que glorifica el colorido de los tapices; por como lo define, pareciera que quiere iluminar su futuro profesional y personal, pues establece un contraste entre el escritor penumbroso ante los retos con los que debe lidiar en el día a día y las posibles tinieblas de su porvenir. Como si la luz, la muñeca y los espejos son el conjunto de oportunidades que necesita para salir a camino, para rebasar las barreras de las iniquidades literarias.

Al dar la luz en la habitación sin otra convivencia humana que la de mi muñeca de cera, no es tan desesperado mi gesto de quitarme el sombrero ante la soledad, y en vez de recurrir a los espejos que nos devuelven nuestra tragedia de naufragos, recurro a ella y me quedo menos suicida y me recomiendo a la labor para que no me desahucia (360).

La pluma de los episodios anteriores estuvo retenida por las emociones individualistas de un Ramón apegado a los objetos y apasionado por lo terrenal; acorralado por las desilusiones y los tropiezos que lo aferraron más a la escritura egocéntrica. Pero en los cuatro subsiguientes episodios nos encontramos con un escritor triunfalista, con un periodista confiado en su pluma. Recibe críticas favorables y halagos de lectores e intelectuales de su círculo. Aunque a veces flaquea con aforismos confusos que parecen hacerlo decaer, se autoaconseja y vuelve al redil de literato consumado.

Hay días en que se me acentúa ese pájaro de sombras, ese Ibis sombrío que simula el relieve sobre las cejas, acampado sobre mi entrecejo. Yo bien sé que solo estoy asomado a un sitio. Toda mi autoinspección ha servido para mostrarme eso (365).

Reedita largos diálogos interiores con profundos razonamientos en los que manifiesta el compromiso y los retos que le esperan, sin obtener más beneficios que la satisfacción humanística. Define su rol de escritor como fórmula vivificante que puede quedarse en la apatía del olvido o que alguna vez sean reconocidos sus aportes al arte. Luego de haberse reanimado, vuelve a recaer momentáneamente y asume una actitud conformista. Reafirma su compromiso con la literatura más allá de la aceptación o no del público y de sus cófrades. A la vez, transfiere una simbología que alude a temores y desilusiones, donde su retórica ambigua cuestiona su futuro profesional y personal.

Un escritor es lo que se llama un alma en penas, un alma en pena de oraciones, creaciones, palabras, necesidad de vivir la suposición y el intento de algo superior que falta a la vida (370).

Se presenta como un guerrero atrincherado en sus creaciones, asediado desde múltiples campos de batalla a fuego cruzado, que solo encuentra defensa y aliento en los bares, en el

ateneo y en su torreón. Por eso cuando publica *El Circo* (1923), se fortalece espiritualmente pues, además del éxito intelectual, se siente satisfecho. Se refuerza moralmente cuando publican sus greguerías en el periódico *El Sol*; mayor es su satisfacción cuando otros escritores hablan sobre su libro en el ateneo, en Pombo y en círculos intelectuales. —El Circo es una analogía de vivencias, un desahogo en el que compara el espectáculo con la vida misma, con su vida y con todo lo que acontece en el mundo. “*En el circo todos volvemos al Paraíso primitivo, donde tenemos que ser más justos, ingenuos y tolerantes*” (373). Y cuando lo contratan para introducir la premier del Circo Americano, se expresa con máxima libertad, de una forma tan contundente como lo hiciera en su primera alocución en el ateneo.

Si bien siempre se había resistido a formar parte de la crema y nata de la intelectualidad madrileña por no sentirse representado, pues entendía que era un círculo aristotélico decadente; se mete dentro de ese círculo cuando lo nombran secretario del ateneo, pero actúa con sátira en sus ponencias. Intelectuales reconocidos le habían aconsejado que se retirara del ateneo por entender que sus inventivas literarias no se ajustaban a la filosofía allí predicada. *¿Qué iba yo a hacer? ¿Dimitir? ¡Cómo me hubieran puesto de traidor!* (379). De acuerdo con lo narrado, el ateneo se había convertido en un lugar carente de intelecto; aunque confiesa haber disfrutado las discusiones y tertulias intelectuales —reseñadas por *El Liberal*—.

En muchos capítulos de *Automoribundia*, Ramón testimonia su compromiso social con Café Pombo mucho más que cualquier otro espacio de tertulia o de trabajo intelectual, lo que podría justificar que le haya escrito dos tomos a este bar por lo que significó para él como amante y anatomista de las bohemias en cualquier situación, por desalentadora o nebulosa que estuviera la metrópolis. Fue su refugio en tiempos de turbulencias y el sagrado antro de las celebraciones. Allí conoció el traductor de sus greguerías que lo dio a conocer en Francia y otros países francófonos, y lo sacó del anonimato ibérico por primera vez.

Volvió a París a disfrutar de los beneficios de la fama. Elogiado por los intelectuales franceses, regresa a la narrativa de satisfacción. Después de su éxito evoluciona el relato a lo positivo, se deshíela e inicia una etapa de calidez gramatical con epítetos de un escritor triunfador. Ya es un profesional con admiradores y seguidores al que le ofrecen banquetes que acuden los grandes escritores, artistas y personalidades como: Franco Rodríguez, Bartolozzi Hollis, Federico García Lorca, Melchor Fernández, Francisco Vighi y José Martínez Ruiz-Azorín, su anfitrión predilecto que realzó las dotes profesionales de Ramón en el festejo. En este agasajo leyeron en honor de Ramón los versos de Gutiérrez Gili⁵⁹.

Aunque Ramón había adquirido renombre como orador en las tertulias Pombianas, por las greguerías y por las acumulaciones de objetos; también fue reconocido como el conferencista de lo inefable. Relata la incomodidad de algunos asistentes conservadores (previsiblemente asistían a sus conferencias para obtener información de sus controversiales ponencias, y tener argumentos para intentar revocar su nombramiento en el ateneo) que le escuchaban con más atención que el público estándar.

La incursión Ramoniana en las bellas artes simbolizó el temor para clásicos y conservadores por el auge que estaban teniendo escritores, pintores e ilustradores vanguardistas como Juan Gris y María Blanchard. Un peligro que le resultaba tan preocupante a los vigilantes del clasicismo español como al peligro al que nos refiere Todorov⁶⁰ en sus reflexiones sobre la nueva literatura y que, ya en la era Ramoniana, había sido la causante de disturbios

⁵⁹ Juan Gutiérrez Gili, fue un poeta, prosista y dramaturgo vasco que transfirió en sus ensayos los conceptos pictóricos de Rafael Barradas. Gili formó parte del grupo de artistas y literatura l'Ateneílllo. Al igual que Ramón, Gili fue un contestatario y divergente antisistema que se reveló contra el Stablishment clasista; lo que le costó la censura de sus obras por parte dictadura militar española.

⁶⁰ En su libro *La literatura en peligro*, el filósofo, historiador, teórico literario, crítico y lingüista búlgaro francés Tzvetan Todorov, trata el tema del peligro de la literatura ante los nuevos retos.

intelectuales, provocando la censura temporal del Ramonismo y de todo lo que se olfateara como vanguardismo. Si bien las discrepancias entre clásicos conservadores e insurgentes vanguardistas fue la muerte anunciada de los excursionistas del arte, también fue la oportunidad para que el joven escritor madrileño diseñara, dirigiera y afianzara sus estrategias en el segmento popular. Esto parecía ser una cuestión de honor, de orgullo, aunque los beneficios económicos fueran nulos; aunque fuera solo para irritarlos. *Una de las cosas que más irritan en mis es que descompongo la seriedad y tiesura de los otros —sus chaquets y sus levitas—, siendo el mayor peligro de mi oratoria que es la jazbandálica y tiene suprimido el halago sentimental* (402). Cuando fue invitado al ateneo de Bilbao a dictar una conferencia sobre el *Humorismo*, causó sensación en la concurrencia; lo que le animó y se convirtió en un conferenciaste trivial dispuesto a conquistar el mundo con sus inventivas. Entre otros temas, hablaba sobre los faroles y se refería a éstos como las luces de las calles de Madrid que reflejaban las sombras de sus penumbras y realzaban sus delicias; la misma luz que aniquilaba la opacidad de su torreón, la esbozaba al público como si se tratara del símbolo tangible que orientaba su viaje a lo desconocido. Para Ramón cada conferencia era como la historia de sus vivencias recientes, como inexorable premonición de su futuro. Como *arbitrario buceador de la belleza*, lo definió Pepe Díaz Fernández en la presentación en el Ateneo de Bilbao en 1923.

A medida que Automoribundia atraviesa sus capítulos finales, el autor reivindica su retórica atípica y exhibe un orgullo consolador, conforme a la aceptación creciente que va ganando. Reconoce que sus intervenciones enmudecen a la audiencia, de algún modo abrumadoras, pero su sinceridad las hace amenas, lo que regocija su ego. Luego de terminada llegará el momento de disfrutar de la bohemia: tragos, fotos, manjares, regodeos, besos furtivos...

Sus ambiciones profesionales sobrepasan los límites de la realidad y el cerco económico no le permite conquistar más allá del público español —aunque ya había calado en París—, y siendo una persona de clase media, sus producciones apenas cubrían sus necesidades básicas. En ese sentido hace sus habituales confesiones paupérrimas.

Vivir el milagro todos los días, el milagro llegó a ser en mí una costumbre, pero yo necesito muy poco porque me corto el pelo muy de vez en cuando. Digo como Epicuro⁶¹: La necesidad es un mal, pero no hay necesidad de vivir bajo el imperio de la necesidad (312)

Parafrasea al filósofo griego Epicuro (creador de dos *Ismos*, igual que él: Hedonismo Racional y Atomismo). Más adelante también parafrasea al historiador griego de la filosofía, Diógenes Laercio (reconocido como uno de los padres de la fotografía antigua), que al igual que él fue cronista, escritor y poeta; pero partiendo de conceptos más profundos. Azorín y Machado serán su modelo contemporáneo y los comentaristas que le acompañarán en las bohemias literarias.

El inicio de este capítulo está repleto de citas de sus personajes considerados grandes artistas y pensadores: Barbey de Aurevilly, Delacroix, Henry Murger, entre otros. Tal vez no para ponerse a su altura, pero sí para justificar que la ausencia de bienes materiales no es impedimento para dar el salto a la fama, sin fortuna. Si algo nos deja claro el autor en esta narrativa, es que, además de las crónicas de su vida, en cada capítulo hay fragmentos de otras obras que escribió.

⁶¹ Citado por Wenceslao Castañares, sobre la búsqueda de respuestas para llegar a la verdad a través de la reflexión. *Historia del pensamiento semiótico I: La antigüedad grecolatina*.

Las dos grandes ilusiones de mi vida son el verano y los nardos. Con tener nardos me he contentado siempre, y no le he pedido más al destino (419).

Ramón nació un verano cuando inicia la gestación de las flores que tanto le apasionaban, aunque fuesen de plástico para decorar sus despachos y plantarlas en su escritorio, encadenarlas a una muerte sin revés. Por lo citado en la frase anterior, es categórico que sus novelas *La Nardo* y *Pombo* fueron vivencias trasladadas a la literatura con retórica fantasiosa. Y si bien son narrativas que deleitan al lector con su sinceridad, también muestran sus deseos lúgubres e ilimitados. Así como ensalza la flor nardo y se deleita describiéndola con pasión inigualable para luego desecharla cuando se marchite, así lo hizo con Aurelia (protagonista de *La Nardo*); la sacó de sus praderas (El Rastro) con la promesa de que su vida cambiaría para bien, pero se aprovechó de su inocencia y, cuando ya no tenía argumentos literarios, terminó con su vida.

Flor barata aun con su cualidad de buena moza y de escondida belleza del harén, aun no ha tenido el condigno poeta que la cante (420).

Refiriéndose al mes de agosto del cataclismo que unió a Samuel y a Aurelia: *¡Asesino de agosto, cuidado con este mes, que además es el mes de santo!* (421).

Por cómo se expresa sobre el verano, se puede decir que muchas de sus obras las recreó en los veranos festivos de Madrid. Describe la cálida estación del año como su paraíso en medio de las turbulencias sociales, la festividad, el aislamiento de sus callejones y frialdad de sus secretos a voces. Fantasea en el siglo de oro de las bellas artes españolas. Inserta a sus hacedores en los altares del éxito. Lo que podría ser una negación a su estilo cuando en ocasiones traslada su distinción por el arte clásico llevándolo a sus producciones, como, por ejemplo, la sensibilidad, la pureza y delicadeza de los versos de Juana Inés de la Cruz: *Vienen de los jardines intertropicales, de los que fueron originarios, y traen el cinturón de olor que*

une a al occidente con el oriente... (420). Cada vez que Ramón se refiere a Lope de Vega, lo hace para connotar sus grandes dotes de dramaturgo creativo. Se autocuestionaba del porqué no escribía teatro... También alaba la narrativa de Quevedo, sus creaciones teatrales y su poesía.

Hay un paralelismo contradictorio entre su gusto interior por el arte clásico y el arte de vanguardia que él defiende y practica. Le encantan los museos de Madrid, y en los años veinte solo se colgaban en sus salones arte de los grandes clásicos como: Goya, El Greco, Berruguete, Alonso Cano, Fernández de Navarrete, Velázquez, José de Ribera, Murillo, entre otros (exhibidos en el Prado). Pero en esta autobiografía alude más a Miró, Picasso, María Blanchard y otros. Estos artistas recién comenzaban su historial de éxitos en salones independientes de París, donde Ramón iba eventualmente.

En el capítulo LVIII, nos encontramos con un escritor aferrado a sus creencias religiosas, es un defensor de los dogmas del catolicismo, cual Agustín de Hipona⁶² luego de su conversión —también, en algunos episodios el autor se victimiza y asume una postura de mártir, se sitúa en la posición de Saulo de Tarso, por las vicisitudes vividas y por su exilio fuera de España; tanto él como Saulo anduvieron por el mundo predicando sus creencias—. Habla de los signos en la religión como lo hicieron los filósofos griegos. Un claro paralelismo entre las imposiciones de los gobernantes griegos sobre la simbología sémica religiosa a la gente común, como las imposiciones de la iglesia y de los padres del autor. En esta misma entrega, Ramón profesa una fe contradictoria con el *modus vivendi* que ha estado narrando. Ataca a los ateos y defiende fundamentalmente los preceptos del catolicismo. Pero en Café Pombo,

⁶² Agustín de Hipona: Citado por Wenceslao Castañares en *Pensamiento Semiótico I; La era grecolatina*, como el más destacado filósofo que defendió y argumentó sobre la escolástica en la antigua Grecia.

en los cabarets parisinos ni en los bares de Estoril se ofrecían sacramentos ni se predicaba la teología de Agustín de Hipona. Ramón habla de un Dios omnipotente, del ser supremo al que él venera; sin embargo, de acuerdo con todo lo anteriormente testificado, su Dios era el arte rebelde adorado en templos que nada tenía que ver con la santidad decretada por el catolicismo; y aunque para él sus reliquias (estatuillas africanas) eran deidades sagradas, no representaban la pureza a la que él alude en este apartado.

Con una elocuencia fluida e inequívoca —desde sus experiencias y desde su acostumbrado razonamiento individualista—, Ramón se declara un tenaz conocedor de la mujer y de todo lo que envuelven las relaciones formales e informales con las féminas. Dice ser un obsesionado de sus encantos; aunque, reconoce que sus relaciones amorosas han interrumpido su trabajo de escritor consagrado solo con el arte. Es la primera vez que el autor se expresa tan determinante con las relaciones sentimentales; reconoce que ha vivido una vida de lujuria como lo hicieron sus ídolos en el arte Baudelaire, Picasso y Frida Kahlo. *Durante cuarenta años no ha habido noche en que no descansase mi mano sobre el arco pomposo de la mujer, ese otero de o alcor que es la cadera femenina enarcada en el sueño* (344).

Vuelve a utilizar su aparente retórica de franqueza y su altanería literaria cuando explica lo necesario que es una mujer para el artista, la considera dadora de aliento en momentos de aflicción; pero a la vez advierte del peligro que podría representar la mujer cuando el artista se aferra a ellas y se aparta de sus responsabilidades con el arte. —¿Es este relato un cúmulo de algoritmos semánticos ambivalentes desde el principio hasta el final? —. Cree en el amor como soporte necesario para la convivencia, pero niega la existencia del amor verdadero; lo compara con el plagio de los artistas que hacen réplicas de la naturaleza, como los pintores hiperrealistas que copian la superficie perfeccionista del torso femenino. Para Ramón la

mujer es un ser único e inigualable, pero a la vez la describe como un ser libre que puede encadenar al hombre.

En una de las tantas tertulias en las que Ramón participaba en diferentes cafés⁶³; Ortega y Gasset ideó la creación de una nueva revista, un órgano de difusión intelectual diferente a los anteriores. Más aristocrática dirigida a un público más selectivo —aquí Ramón no encajaría, pero sí los versos de García Lorca y los ensayos de Frank Kafka—. En esta nueva propuesta, solo publicarían los intelectuales de renombre internacional. La *Revista Occidente* alcanzó gran apogeo, Ramón la leía y participaba en las tertulias, aunque no publicaba. *Allí tenía confirmación la esperanza, y días de abrumador pesimismo se disolvieron al conjuro de esa imperturbabilidad bonancible capitán del navío verdegal* (450) dice, refiriéndose a la revista.

¿Tenía Ramón debilidad por los editores? Podría decirse que los admiraba y los respetaba. Para él la tarea de editor era digna de admiración, pues reconoce los riesgos que asume cuando publica los trabajos de un escritor a sabiendas de que los libros pueden oxidarse en su almacén. Aunque los defiende, reconoce que no todos son iguales y que algunos se lucran del sacrificio del escritor, llevándose casi todos los beneficios. —Este punto de vista de Ramón pudo deberse a que él casi siempre hizo sus propias publicaciones y que cuando encontró un editor sus libros no tuvieron el éxito esperado—. En este capítulo figura la pluma del escritor comprensivo, del narrador consciente de la realidad que sabe que sus escritos son difíciles de mercadear. Diferencia al editor responsable y humano del editor materialista; el primero ama el arte y respeta al artista, le ofrece la oportunidad de darse a conocer, aunque no reciba beneficios económicos; mientras que define a los editores materialistas como impresores falsificadores de billetes; los que se quedan con el original del libro y copian sin límites el

⁶³ Un café que se popularizó fue *El Café Granja del Henar*, un bar de Madrid situado en el número 40 de la calle Alcalá, muy visitado por su terraza de verano (que no tenía Café Pombo); donde también se hacían tertulias intelectuales, políticas, artísticas y académicas. Cerró 1948 cuando ya Ramón vivía en Buenos Aires.

trabajo sin dar cuenta al autor, aun habiendo recuperado su inversión; los cataloga como inversores en la clandestinidad. Hasta esta parte de *Automoribundia*, Ramón aún no había revelado si alguna vez se sintió estafado por algún editor, pero por la forma en que lo califica en *El Editor Maldito* —citamos un ejemplo⁶⁴—, es posible que alguna vez se sintiese engañado. Sus primeras publicaciones fueron en Prometeo, financiado por su padre, y gran parte de sus subsiguientes ensayos y artículos se publicaron en medios no lucrativos como colaboraciones de poca remuneración, y en muchos casos gratuitos hasta que pudo llamar la atención en *El Liberal* y *El Sol*. Otro agente importante en este apartado es el librero o distribuidor —cuando Ramón llevó su primer libro de autopublicación a las librerías, era rechazado y quienes lo aceptaban lo almacenaban en el sótano, de acuerdo con lo narrado—. Define al librero como el amante del libro, pero que odia al autor y solo le interesa vender para ganar sin reconocer ni enterarse de los sacrificios del autor. Vuelve a arremeter contra el editor maldito calificándole de egoísta que, después de haber exprimido al autor, lo desecha y se queda con su trabajo. Esta es otra de las grandes quejas al margen de la autobiografía y a modo de reflexión que Ramón quiso dejar registrada.

Luego de posibles saturaciones al lector con sus profundas reflexiones, anécdotas y comentarios al margen de sus crónicas, ya preparando el escenario final de esta autobiografía; Ramón se reincorpora a la trama y refresca la historia. Atraído por los encantos de Lisboa se instala en Estoril donde disfruta de la lectura y el buen vino mientras contempla la majestuosidad de su entorno. La buena suerte lo acompaña y le toca la lotería, sin perder tiempo regresa a Madrid a buscar el premio; pero Madrid no le parece merecedora de

⁶⁴ En un artículo publicado en el periódico *el País*, titulado: *Querido maldito editor*; el periodista Juan Cruz habla de la relación entre el autor y quien publica la obra; refiriéndose a las controversiales cartas que se escribieran entre el escritor austriaco Thomas Bernhard y su editor Sigfried Unseld. Después de la muerte de ambos, la editora Surkamp publicó parte de los telegramas que mantuvieron el autor y su editor. https://elpais.com/sociedad/2012/08/15/actualidad/1345054736_377133.html

quedarse con su fortuna (incluida la herencia de su padre) y vuelve a Estoril en donde construye un palacete digno de un bohemio libidinoso —el autor se siente realizado con esta adquisición—. Su torreón de Velázquez y Pombo ya no le provocan tanto estímulo y pasión como el que le ofrece el ventanal de su acogedora mansión; desde allí tonifica su compromiso con la escritura y envía innumerables artículos a Madrid. —Discurso sosegado y suntuoso que evoca placer en el lector para no separarse de Automoribundia—. Desde el ventanal del chalet escribió *El Novelista*, *Cinelandia*, *Las Falsas Novelas* y *La Quinta de Palmyra*.

Una etapa que el autor narra con el regocijo de un profesional realizado; pero es inconformista y se traslada casi todas las noches desde Estoril hasta el centro de Lisboa en busca de aventuras, tertulias, tragos y todo lo que sus ambiciones se pueden permitir. Equipa su palacete con lámparas llevadas desde París —abandona temporalmente a su amor de cera en el Torreón de Velázquez—. Los veranos de Lisboa serán más maravillosos que los de Madrid, pues ama mucho más la quietud de sus habitantes desinteresados en su personalidad. Cuando dilapida el dinero sin obtener más que los ingresos de las ilusiones; las fantasías se desvanecen. Despertó de sus sueños cuando vio derribársele el chalet encima. Las deudas lo ahogaban y tuvo que venderlo todo y huir a Nápoles. —Al enterarse de su declive, un diario de Lisboa publicó en primera página: «*Véndese la biblioteca do Excmo. Sr. Ramón Gómez de la Serna*» ¡*Qué vergüenza!* Pagó las deudas que había contraído y se fue a Francia, pasó por Roma y desembarcó en Nápoles. Se instaló en un piso a la altura de sus ambiciones. Comenzó —como él dijo— a disfrutar del averno de la bella Nápoles. Desde allí escribió *El Torero Caracho* y *La Mujer de Ámbar* — ¿Se podría suponer en que él era ese torero que había sido caracho por la vida, y que la mujer de Ámbar pudo haber sido Carmen Burgos, su mujer de cera u otra de sus aventuras? Las respuestas a estas conjeturas se irán esclareciendo a lo largo de sus revelaciones. “*La titulé EL Torero Caracho, porque yo quería evocar con el nombre de mi torero una especie de palabra dura que por casual asociación de ideas me*

sugirió la calle en que yo viví la primera vez que estuve en Nápoles, antes de la guerra, la vía Carachiolo”.

Luego de varios años fuera de España, regresó a su entrañable Madrid, reconociendo que su regreso fue forzado por la economía que, aunque había tenido una fructífera producción literaria, eso no se había traducido a sus finanzas. Se observa en este episodio a un escritor triunfalista y airoso por sus conquistas profesionales; a un escritor enarbolando los valores humanos del español. Un Ramón meditativo, profesando su fe y resignado a su misión en la vida como escritor. A partir de estas reflexiones da un salto en el tiempo e inserta algunos minirelatos que vivifican la narrativa, y que podría catalogarse como un desahogo del autor para rememorar sus triunfos. Es un Storytelling que quiere conectar al lector con acontecimientos que, aunque no parecen ser parte de la autobiografía, quiere realzarlos como episodios gloriosos de su carrera. En el primer microrrelato nos cuenta la incorporación de los escritores contemporáneos, juntos con los de línea clásica al proyecto Pen Club — financiado por un banquero de los Rothschild—, un fondo editorial que publicaba todos los géneros sin importar la trascendencia social de los escritores y que dio oportunidades a los desconocidos. Pero el grupo de Ramón (encabezado por Azorín) se apartó del proyecto por las afrentas entre ambos grupos.

Traslada la segunda parte de su historia a 1927 donde relata los múltiples éxitos obtenidos en su carrera, aquí incluye el artículo que escribió en el periódico *El Sol* anunciando su falsa muerte, y que recibió con ironía todo tipo de reconocimientos de amigos y colegas. Continúa con una historia corta en la que narra su éxito por sus aportes en el recién creado *Consortio*

Iberoamericano de Publicaciones. En el siguiente relato habla del *Sinsombrerismo*⁶⁵ y su adhesión a esta innovadora protesta pacífica y simbólica que dejaba claro el distanciamiento entre vanguardistas y aristócratas.

Regresa a París y se envuelve en aventuras en bares, teatros, restaurantes, hoteles y librerías; acude a cuantos agasajos le ofrecen en su estancia (1928). En otro salto repentino entre tiempo y espacio regresa a Madrid a disfrutar fama y algo de fortuna. Más publicaciones y más halagos a su figura por parte de sus amigos que escribían en reconocidos medios, por sus éxitos en París. Y un largo artículo de su amigo y tío Corpus Barga en la Revista de Occidente.

Mientras más se acerca al final, estas crónicas dan continuos saltos temporales que desvirtúan su orden lógico, y que podrían hacer que el lector pierda el hilo conductor. Exhibe una personalidad inconstante que discrepa dependiendo del lugar donde se encuentre. Mezcla lo agri dulce de los barrios madrileños con la solemnidad de sus palacios y teatros. De repente está en Madrid, abandona su pomposo torreón de Velázquez y se muda en la calle Villanueva, donde disfruta del paisajismo desde el balcón. En sus paseos por el parque del Retiro se olvida de la soledad y la congoja que le provoca su nuevo hábitat. Es un autor melancólico transmisor de sus lamentos cotidianos y un relator del costumbrismo. Se transforma en meditador de los procesos evolutivos del arte. Reflexiona sobre la crisis de la literatura y sobre sus propios tropiezos; se reanima haciendo alardes de sus creaciones a partir de objetos que convierte la figura de famosos en nuevas formas, como el espejo picassiano y los biombos cubiertos con fotografías de grandes artistas.

⁶⁵ El Sinsombrerismo fue la actitud asumida por escritores y pintores vanguardistas a mediados de los años 20 en Madrid. Sus representantes se saltaban todas las normas formales de los clásicos para enunciar el símbolo de rebeldía, para matizar sus reivindicaciones en discrepancia con los señores de trajes elegantes. A este movimiento o tendencia se sumaron García Lorca, Maruja Mallo, Concha Méndez, Ramón G. de la Serna, entre otros.

Una nueva faceta profesional realza su personalidad, haciéndole más conocido en los círculos populares del arte. Se escriben artículos en reconocidos periódicos y revistas por su nueva tarea profesional. Desde su despacho transmite para la radio en líneas melancólicas la soledad que lo arrincona, pero sus impulsos conductuales parecen estimularlo a reflexionar y se enaltece con sus nuevas competencias de radiodifusor.

Con este micrófono en la soledad y en el silencio de la casa en que vivo solo, la confesión periodística y literaria habrá llegado al máximo de mi intimidad. El diario del escritor se habrá sobrepujado, convirtiéndose en un género nuevo (517).

En el capítulo LXX, otra fase en su vida profesional ya conocida pero no antes narrada por el autor lo sitúan a la deriva. Después de irre recuperables noches de insomnio, se siente desilusionado, sus sueños de escritor de teatro quiebran al no encontrar respuestas positivas. A nadie le interesó su incursión en las artes escénicas y sus propuestas fueron desechadas por no tener la calidad exigida por los seguidores de un Calderón de la Barca u otros renombrados. Pero siempre encontraba alguien que consolaba su orgullo, y pudo presentar *Los Medios Seres* en el Teatro Alcázar. A algunos les gustó lo que el autor nombró teatro sin *blanquearías poéticas*, una trama recreada a partir de los objetos de su despacho, en donde no podía faltar su codiciada muñeca de cera y toda la saturación mental reprimida en su memoria. Entre todos los episodios de su vida madrileña narrados hasta ahora, éste es uno en el que siente mayor regocijo, pues, aunque ya había recibido múltiples reconocimientos en toda España, París, Lisboa, Nápoles, Roma...; es la primera vez que siente que el público se sintió satisfecho con su nuevo trabajo.

Por lo contado anteriormente, Automoribundia se asemeja más a las crónicas de un viajero aventurero que a la autobiografía de un escritor; aunque sí deja claro que fue un compulsivo

acaparador, lector y escritor. Se embarcó en un nuevo escape a París en busca de lo que ya le sobraba en Madrid. (En el trayecto, en una estación de Valladolid quedó impresionado con el talento rebelde de una niña pintora a la que le dedicó la primera parte de este capítulo). Se instaló en una casa grande e inició sus acostumbradas tertulias, banquetes, publicaciones.... Eran tantas las invitaciones que no daba abasto y solo asistía a las que consideraba más importantes. Pero se sentía cómplice de un mundo que él había enfrentado: al formalismo aristocrático, al consumismo feroz y a la esbeltez fingida de las féminas.

Ese mundo que antes consolaba al escritor en su velatorio interminable ahora le humilla en su impotencia, perdido sin sentido en los barrios ricos, después de observar que los invitadores no comprendían nada y eran amos que querían que le divirtiesen sus criados. Ante ese «criadismo» por normas de los enriquecidos de los dos continentes que van a parar a París, decidí no admitir más invitaciones y acabar con esa burla y ese abuso de los «confortables» (355).

Esta reflexión es una autocrítica a su comportamiento, pues con sus últimas acciones le había dado la espalda a los excluidos en el arte, a sus seguidores; estaba haciendo causa común con el *criadismo* que frenaba el avance del vanguardismo. Por eso no lo pensó dos veces y volvió a su redil, a la soledad de su nuevo despacho a crear lo que le exigía su universo individualista bajo el clamor de sus ideales. Después de las reflexiones en la soledad de su alcoba, nació *La Nardo*, la misma con la que él posiblemente saboreó el placer; a la que tal vez él le compró cachivaches. Y entre la melancolía de la soledad y el placer de su nueva novela, recordó la dulzura de un amor pasado.

Sus obras comenzaron a traducirse a otros idiomas, pero él siente que las transcripciones le quitaban el sabor a pueblo conque las escribía, que les arrebatan la variedad dialectal del

madrileño castizo, y que la dialéctica sediciosa de su escritura se diluía cuando pasaba de una lengua latina a una lengua eslava. Tal vez por eso no tuvieron el éxito que él esperaba.

En un arrebato de desconcierto, se llenó de negatividad y se preparó para salir de París.

Todo comenzó a atacarme: las sesiones continuas de los cinematógrafos, que dan remascado el espectáculo, ya de por sí de papel mascado, sin saber cuándo comienza y cuándo se acaba el programa, el exceso de tiendas de coronas —esos sombreros de los muertos— de alambres y abalorios, con algo de esqueletos de coronas; el desgano de tener que pedir alcachofas en el restaurant y aderezarla con las vinajeras del desterrado... (537).

Ningún lugar le reanimaba, no había tertulia que compensara el desánimo de vivir entre los que él llamó muertos vivos; ninguna compañía amorosa reemplazaba los placenteros cabarets madrileños. Solo parece haber encontrado sosiego en su tinta inconformista cuando nos habla de la portera del edificio donde vivía; la describe como un alma pura, que protegía su soledad y era ciega en sus momentos de aislamiento. Luego de su retórica cargada de lamentaciones, el autor hace otra pausa e introduce sus experiencias de un corto viaje que hizo a Barcelona, donde se sintió reconfortado; pero el deber lo trasladó a París. Para mitigar las penas se atrincheró en las tabernas y se consagró en la contemplación de sus anfitrionas. —Episodios que describe con retórica sublime—.

Resistió cuanto pudo una estadía llena de triunfos profesionales, pero deprimente en cuanto a sus universos disidentes. Cuando cumplió con sus compromisos regresó a Madrid al reencuentro con los suyos. Se enamora de sus paisajes, de sus costumbres; aunque se queja por la apatía de su gente, de la pasividad de una sociedad conformista y ciega ante las desigualdades. Vuelve animar el Café Pombo, que con su ausencia había decaído. Descubre nuevos rostros con apariencias revolucionarias; ve el arte vanguardista atravesar muros para

incorporarse en los espacios públicos y en los salones clásicos. Algunos de los antiguos concurrentes ya no van a Pombo, pero la filosofía de su creación se mantiene y se auguran nuevos proyectos. Se queja por la ambigüedad y el desinterés del madrileño ante los cambios que tiene que afrontar. Málaga será su referente para reafirmar su gusto por un país al que no le falta nada, y que solo complementaría su perfección cuando se deshiciera del conformismo y del desánimo Ibérico. Reaparece el *Sinsombrerismo* como arma pacífica contra las atroñas del conformismo y para demandar un cambio que se ve retardado. Uno de los paradigmas más profundo en cuanto a su filosofía de revolución pacifista expresados por Ramón, lo encontramos en este capítulo cuando dice:

Pie de guerra para evitar tópicos en la política y en todos los demás y no cerrarnos por aprovechar las circunstancias. No creemos en ningún programa lleno de simbolismos empequeñecedores. La propaganda de la intensa voluntad de un mundo nuevo está dondequiera que se haga; pero ha de estar llena de bocanadas de luz y de liberaciones sin forma y sin fecha (549).

Este nuevo episodio tiene varias etapas relevantes en la vida del autor, el primero tiene que ver con la fidelidad a sus creencias y su compromiso con una escritura independiente; su fidelidad con el grupo de amigos con los que forjó la literatura autónoma frente a la literatura comercial de su época. Entre los amigos que menciona en este apartado se encuentra su entrañable modelo de pulcritud Ortega y Gasset, quien por las discrepancias ideológicas con los dueños del periódico El Sol, dejó de trabajar para este medio. Ramón expresa su admiración por Nicolás María de Urgoiti, quién siendo de clase social alta también entró en contradicciones con los otros socios de El Sol, pues querían politizarlo y ponerlo al servicio de sus intereses para sacarle capital político promoviendo sus ideologías. Ante aquellas

diatribas, Ramón optó por dejar El Sol y enfilarse en el nuevo periódico que los disidentes habían creado (El Crisol). Una etapa que engrandeció la personalidad de Ramón al ponerse del lado de los disidentes, aunque ganara menos pesetas. Su decisión fue bien acogida por los lectores y tuvo reconocimiento internacional. Como tributo a su trayectoria, el periodista José Lorenzo del diario ABC le dedicó un gran artículo con entrevista: “*Un día de Ramón*”.

La segunda revelación son las relaciones amorosas simultáneas que según confiesa lo hacía un hombre feliz; aunque en el aspecto profesional estuviera en quiebra económica. En capítulos anteriores había hablado de romances casuales y amores furtivos, pero ahora lo detalla con la franqueza que prometió en la introducción.

De todos modos, mi vida es muy feliz, libre y con tres amores que tienen señalados tres días alternos, lunes, miércoles y viernes, para que mi sirvienta que viene los martes, jueves y sábado, no se tope con ellas. (Tengo una habitación con puertas disimulada con carteles de toro, por si algún día hay interferencias entre admiradoras escondidas). EL domingo lo consagro a la amada antigua, con la que acabé como epílogo en los «Medios Seres» antes de irme a París, pero que merece esa visita de los domingos (558).

Al viajero intermitente se le había agotado su agenda, no por que quisiera, tal vez por la situación económica. En el 1931, la Sociedad Amigos del Arte lo invitó a Argentina para que dictara sus conferencias. En un camarote de lujo se embarcó hacia la conquista literaria de Buenos Aires. Lo recibieron como a un héroe, pues su fama había traspasado las fronteras continentales. Un público al que Ramón tipifica de exquisito y diferente, pues no encontró oposición cuando en sus performances hablaba de Mariposas, pipas, monóculos o cualquier tema fuera de la literatura y el arte convencional. Estuvo bajo la hospitalidad de una elegante dama que conocía las costumbres y buen gusto parisino. Lo hospedaron en la suntuosidad y

nobleza de un lujoso hotel a la altura de su chalet de Estoril. Allí es un semidiós, no por los lujos y la gratitud que les dispensaron sus invitados, sino, por el gratificante calor humano que tanto le había costado conseguir en Europa. Un viaje más gratificante que el primero a París y mucho más lucrativo intelectualmente que su estancia en Portugal. Conoció a Luisa Sofovich, a quien describe como la más excelsa manifestación de la belleza vestida y perfumada con nardos.

En la raza nueva Luisa era muchacha —exótica americanizada y españolizada— llena de fe en la literatura y en el amor. Ella era el grito de la respuesta después de haberme pasado muchos años viajando hasta exhaustar el otro hemisferio, y lo maravilloso es que la esfinge americana cerraba el arco con sus palabras, me conmovía con sus aprensiones, y me decía ya llegaste con una afirmación que desvanecía la duda de vivir (566).

Dejó un público selecto en Buenos Aires, una audiencia como nunca la había tenido que lo regocijó como conferencista predilecto, a pesar del populismo retórico que exhibió en todas sus presentaciones. Pero lo que lo abdujo fue la sonrisa de Luisa, la conquistó y se la llevó a Madrid, un Madrid que no los recibió como él esperaba. Una ciudad fría y con una amenaza latente para su nuevo amor. Se deslizaba tras bastidores en sus santuarios de recreación para no ser sorprendido por quién había soportado por años sus calamidades sin ninguna exigencia. Como bohemio estratega de la libido manejó la situación sin que se le fuera de las manos. Escapadas a otras ciudades españolas, a París y a cualquier parte donde el acoso de sus allegados no marchitase a su nuevo nardo. Luisa se adaptó y él la trató con tanta dulzura que en pocos capítulos de Automoribundia encontramos una lírica tan sublime dedicada a ninguna de sus mujeres. Y como él siempre ha enarbolado a lo largo de esta narrativa; siempre fue perseguido por la miseria, por la angustia de ver desvanecerse sus sueños cuando

sus publicaciones no pasaban más allá de los grandes actos de presentación que, al final de la jornada morían en sus tertulias de las *Sagrada Cripta de Pombo*. Decenas de artículos enviados a periódicos y revistas; pero solo la solidaridad Pombo resistía el clamor de sus inventivas humorísticas protagonizadas por baúles, mariposas, espejos, payasos o cualquier otro tema que ningún otro escritor de su tiempo tenía la osadía de desglosar.

Tengo mil proyectos de comedia, noveles, artículos y hasta conferencias pensando darles un aire de magia, con biombos, telones encantados, baúles de los que salgan elefantes, cofres de los que broten verdaderas sirenas con las que dialogaré, haciéndoles decir versos de sirenas y contestar mis preguntas sobre sus mares y sus amores (569).

Cuando Carmen Burgos muere siente culpa, remordimiento; un sentimiento que, del modo cómo lo narra, debió haberlo resquebrajado el remordimiento. A pesar de confesar que su nueva Nardo vitalizó sus energías para trabajar sin descanso, se sentía irracionalmente inconforme con todo; y aunque contrariamente a otras experiencias amorosas, Luisa lo hizo ver su realidad como escritor. En 1933 regresó a Argentina, un conferenciante con más necesidades y responsabilidades sociales con la que llegó la primera vez; pero con la esperanza de que aquel público respondiera una vez más para mejorar su situación económica. Con mucha energía recorrió Argentina lleno de baúles; para contrarrestar los efectos del clima sudamericano necesitaba algo más que las caricias de Luisa, por lo que se fortificaba con alcaloides mientras disfruta de su estadía. Su inconstancia lo embarca nuevamente hacia España, un regreso que lo desplomó cuando Luisa cayó en cama y estuvo a punto de morir. Ramón se aferró a la escritura y al cuidado de su mujer como si la culpa lo acosara de nuevo. En busca de recursos para costear el tratamiento de Luisa, y a pesar de la tribulación, escribió la *Biografía del Greco* —otra contrariedad consigo mismo, pues el pintor

toledano pertenecía a las corrientes renacentistas y románticas de la época de oro arte español, la antítesis de la filosofía de Ramoniana—. No quería que sus recuerdos fueran enterrados en la Sagrada Cripta de Pombo, por eso hizo todo lo que estuvo a su alcance y puso en manos de la ciencia a su amada. Ortega y Gasset lo consoló con una sola frase: “*Ramón, cuando usted no se ha desmoralizado en esta ocasión es que no se desmoralizará nunca*” (573). En aquellos días de amargura escribía sin desmayo; El *Almanaque Literario* acogió las crónicas de sus viajes a América, sus meditaciones acerca de la vida, sus grandes triunfos, reflexiones sobre Café Pombo y todo lo que su imaginación le sugirió como mecanismo de autodefensa para no dar un bajón espiritual. —En este episodio utiliza una retórica decadente, en donde los símbolos de desesperanza matizan todo el contenido; algo similar a la trama de desaliento de *Las penas del joven Werther*, de Johann Wolfgang Von Goethe.

En 1935, habiendo Luisa rebasado la muerte, con Café Pombo resucitado y habiendo hecho una autocrítica de su oficio de escritor; se enmarca en lo que él define como su novel del año, un proyecto ambicioso que, como otros, no tuvo la trascendencia esperada, pues ninguna editora se interesó. Pero la revista *Cruz y Rayo* publicó el resumen de sus ensayos que eran una especie de cronología pormenorizada de todo lo que no pudo escribir en otros trabajos.

Tras veinticinco años de haberse titulado de abogado, sin nunca haber ejercido la profesión, sus compañeros de aula hacen una gran celebración en la que Ramón les da una mirada de reojo a todos sus condiscípulos. El camino de éxito recorrido por cada uno de sus excompañeros hace que el autor haga un autoexamen, llegando a conclusiones desfavorables de su vida profesional y planifique la negación de todas sus prédicas. “*Yo voy a perder mi posición de vanguardista, pero algún día hay que perderla. Es absurdo morirse con todo el pelo, con toda la juventud, con todas las palabras... Hay que ir perdiendo poco a poco todas esas cosas y no llevar a la muerte tan completo botín*”.

Forjó un periodismo literario con las peculiaridades de la identidad cultural madrileña que pocos escritores tenían la osadía de escribir; lo recreó a todo riesgo y tuvo que pagar el precio de acaparar fama sin ver fortuna —¿La carrera universitaria equivocada? ¿El oficio equivocado?—. Tal vez estudió lo que le impuso su padre, por eso la única vez que se vistió de abogado fue el día de su graduación. Los oficios de escribir y de leer los aprendió siendo testigo de lo que era invisible para otros niños y adolescente de su época.

En reiteradas ocasiones, Ramón dio fe de que amaba su trabajo, que sentía gratitud por los directores y editores honestos y, sobre todo, que vivía enamorado de todas sus producciones. Y en este episodio subraya con más fervor su pasión por las letras; es un defensor acérrimo del apostolado que debe seguir un periodista —el apostolado que él practicó y predicó—. Hace honor al periodista literato que en su afán por publicar se entrega a la escritura a tiempo completo. *Mi periodismo destaca lo que se ha dejado pasar y tiene toda la fiebre inventora del que tiene que vivir de él, pues el literato aquí, por mucho que trabaje, tiene que cubrir sus gastos de primero de mes...* (614).

Cuando estalló la Guerra Civil Española, Ramón se encontraba en el epicentro del conflicto, pero confiesa no haberlo notado hasta que se lanzó el primer disparo —no es que no lo notara, sino, que se mantenía al margen de los desacuerdos políticos, ocupándose solo de las diferencias artísticas—. Y como él estaba tipificado de revolucionario, quemó todas evidencias que lo relacionaban con las causas insurrectas: artículos, greguerías, objetos, pinturas, y cualquier cosa que diera argumento a la guardia o a los milicianos de que estaba en su contra. Café Pombo, Ortega y Gasset y algunos amigos fueron los únicos de quienes se despidió cuando inició la huida —una escapada que lo puso a deambular desde Portugal,

pasando por Francia hasta llegar a Italia—. Sucesos que el autor narra con rabia e impotencia, por no entender el flagelo a que se sometían ambas partes del conflicto, pero que sí conocía su génesis. Por eso se puso del lado de los civiles (de sentimiento y escritura) por entender que el oficialismo quería arrebatarse al pueblo las conquistas que tanto les habían costado; eso incluía el arte de vanguardia que era repudiado por la monarquía y todo su entorno. Al igual que en Estoril, una vez más había dejado perdido toda su colección de libros y objetos que no recuperaría. Otros de sus contemporáneos fueron asesinados por su papel insurgente en el conflicto, como el caso de García Lorca, que fue fusilado en la misma fecha en que llegaría el cometa que destruiría la ciudad en aquel 18 de agosto (en la novela *La Nardo*).

En el capítulo LXXXI, Ramón es autobiógrafo, personaje principal y secundario; es espectador, lector y el escritor explícito que no deja margen a que el lector se cree expectativas. Se autointerroga buscando respuestas sobre su situación migratoria en América, dejando una hilera de dudas sobre su exilio. El lenguaje utilizado pone en relieve algún tipo de complejo de inferioridad por ser un exiliado al que el entorno compadece. Rememora su despacho, las calles y lugares que lo satisfacían en Madrid; añoranzas que expresará en sus diálogos interiores y en sus conversaciones con amigos y allegados. A pesar de sus reclamos por sentirse exiliado lejos de su patria, se autoconsuela con una retórica confusa. Expresiones de gratitud al continente que lo acogió en uno de los peores momentos de su vida. Cita a Cervantes para validar el exilio y la desesperación que lo hizo regresar. *Si Cervantes dijo que es el sitio de los desesperados de España, dijo muy bien, aunque no sabía cuántas desesperaciones nuevas nacen en el corazón* (624). Aparece el escritor desahuciado aludiendo a todo el esfuerzo que tuvo que hacer para mantenerse en pie entre sus penumbras y sus las necesidades básicas.

Por todas las vicisitudes que atraviesa se ve obligado a aceptar trabajos que antes había rechazado (comentarista de radio, en donde debía privarse de hablar de la situación en España). Rectifica su sinceridad inicial e inicia un relato cargado de lamentaciones sobre la vida del escritor, refiriéndose a su situación emocional y de salud física. Nuevamente se plantea interrogantes delirantes a las que responderá interponiendo otros personajes sacados de la nada e introduciendo locaciones españolas que reviven las añoranzas por su país. Aparece nuevamente el Storytellers con cuatro microrrelatos sobre festejos tradicionales (Nochebuena); su casa, sus despachos, sus objetos más preciados; sus teorías sobre la muerte, sobre sus conferencias y, sobre lo más deprimente, la pérdida de su dentadura y el deterioro de su vista. Al final, le da el toque ramoniano y concluye con humor —Tal vez para no abrumar al lector con tantos relatos penumbrosos.

Vinimos de América para usar mejor los dientes, y aquí es donde se pierden como si un viento pampero se los hubiese llevado (629).

Desde el primer capítulo, el autor prometió ser honesto, narrar todo sin cortapisas, no dejar un solo detalle desde el día en que nació hasta su estancia en Buenos Aires en 1948; y sin duda lo ha hecho. Y este ha sido uno de los episodios más afligido contado.

En el capítulo LXXXII, el autor introduce la encuesta como elemento cuestionador para ver, tal vez, su posicionamiento ante sí mismo: quién es, sus amores, su papel como actor, sobre sus opiniones sobre el cine. Y al final arremete contra la publicidad —en capítulos anteriores, siempre se refirió a la publicidad como herramienta deshonesto para su carrera profesional, como un fastidio inaceptable para un soñador mal posicionado ante conciencia del lector—. Tipifica a los encuestadores como molestosos, y acosadores que hostigan su tranquilidad.

Constituye unas crónicas con más subterfugios literarios y añade nuevas teorías en las que confiesa juicios decadentes sobre su oficio; lo que podría estar sacando de las entrañas del autor la resignación o la aceptación de que nunca alcanzará el éxito en vida; a la vez, le da el valor divino, apartándola de lo material. Vuelve el escritor analítico, el relator filosófico con profundas reflexiones sobre la existencia de la vida y el papel que, de acuerdo con él, deben representar los escritores a espaldas de la sociedad. Hace apologías que, aun siendo parte de sus vivencias, desconectan al lector de lo que en principio prometió.

Es asombroso, y parece cosa de un cinismo filosófico inaudito, el pararse en la equilatación de la existencia como ideal absoluto. Esa opción la tuvieron todos los que existieron, pero retomaron su perentoriedad. —¿Autobiografía, o manual de reflexión filosófico— (636)?

Como todo escritor sedicioso y atípico, en el episodio LXXXIV emite un recuento corto dedicado a las solapas de los libros, y para trivializar la escritura le incorpora greguerías. Detalla los diferentes significados que tienen las solapas y aclara a qué tipo de solapa se referirá, las que se ajustan su oficio. Cuestiona a lo escrito en la solapa del libro y a lo que el autor llama solapista —otra de tantas invenciones—, también cuestiona lo dicho en la solapa, pues no lo considera un resumen de la obra. Lo que pregunta el lector: ¿Qué dice la solapa? Este apartado podría causar desinterés en el lector por la incorporación de pasajes apartados de sus vivencias.

Regresa a la trama e inicia la narrativa que el lector pudo haber extrañado. Habla sobre el cúmulo de estampas que adornan las paredes de su habitación: candelabros, lámparas, globos... Vuelve a entusiasmarse y a encantar al lector describiendo su despacho. Se ilusiona

describiendo cada rincón de su casa en Buenos Aires —¿Dónde está Luisa Sofovich?—. Aparentemente la exilió de su vida, como si en lo adelante no significara nada para él.

Más quejas y lamentaciones, pero esta vez las justifica por haber perdido sus habitaciones repletas de objetos después de tantos esfuerzos y la inversión económica dejada atrás. Aunque su situación económica no es tan buena, comienza a acumular, lo cual nos narra poéticamente. *Cada vez se amontonan más cosas en mi despacho, y han vuelto los globos de cristal de espejo, que en número de mil formaron mi sistema sideral en mis viejos recintos. Son las primeras estrellas de mi nueva noche* (643).

Cuando se creía fuera del relato, inesperadamente inserta a Luisa al escenario acompañada de sus artilugios predilectos: copas de cristal llenas de bolitas de cristal y otros artilugios de cristal, que los describe junto a ella como sus más preciados tesoros. —Aunque aparece su mujer, la inserta como elemento complementario, pero serán sus objetos a los que dedica una lírica ostentosa—. Inicia un diálogo confuso en el que no sabe si habla consigo mismo o con su mujer, pero parece estar relatando algo sucedido. Luisa sigue aislada de la narrativa. A los pisapapeles dedica otros diálogos (la pata de gallina sobre su escritorio), que formaba parte de su colección predilecta. Este apartado casi completo es una exaltación al valor sentimental y a su apego de lo que significó su nuevo despacho en Buenos Aires.

A mediados de Automoribundia, el autor mostró disconformidad cuando sus colegas catalogaron su escritura como mordaz; pero en el capítulo LXXXVI reconoce que es un humorista con formación conservadora que maduró su estilo en los escenarios vanguardistas recorridos a lo largo de su carrera. Aunque nos dice que algunos críticos lo catalogan de humorista serio. Se define como un humorista transformador y adaptado a los

acontecimientos. Cita a Mayakovsky⁶⁶ para criticar lo que desde su punto de vista fue la farsa representación que éste hiciera en el circo ruso; donde desvirtúa las funciones del infierno y el paraíso.

A partir del capítulo XC el autor va mostrando las conclusiones y lo hace refiriéndose al sábado como el día de la semana de su máxima complacencia. Es el día que Europa y América lo homenajearon, el día en que las tertulias tuvieron mayor esplendor y el día en que disfrutó de los grandes banquetes. Los sábados también fueron días fructíferos para la producción literaria, para la lectura y para reflexionar en el aislamiento, aunque ya en su retirada definitiva a Buenos Aires, tenía que atender a sus compromisos matrimoniales, pero se sentía en buena compañía con Luisa.

Relata el apostolado de unas religiosas, describe su forma de vestir, su temperamento y su comportamiento; su función social en lugares de ocio como bares, restaurantes, etc. Ya antes las había identificado, le había prestado atención en ciudades como Lisboa, París, Londres. Estas religiosas eran conocidas o nominadas por él como el Ejército de Salvación; y ya en Buenos Aires le habían cautivado por la misión que cumplían. Repartidoras de tratados religiosos y de la revista *El Cruzado*. Eran monjas misioneras cuya labor era salvar almas para Cristo, sin importar lo hundido en la perdición que estuvieran las personas. Mujeres puras regidas por un dogma sagrado. También se dedicaban a buscar personas desaparecidas.

⁶⁶ Vladímir Vladímirovich Mayakovski, fue uno de iniciadores del futurismo en la poesía y en la dramaturgia de la Rusia bolchevique que revolucionó las artes escénicas con sus inventivas. Famoso por su manifiesto *La bofetada al gusto del público* de 1912. Murió (suicidio) en Moscú en abril de 1930.

Mientras más se acerca al final de su diario, se muestra más sensible y confiesa más intimidades sobre asuntos que antes no se atrevió a decir. Le llega un telegrama desde Madrid solicitándole que escriba cuatro artículos para el semanario *Arriba*⁶⁷. Aquí confiesa haberlos escrito por necesidad para poder sobrevivir a la precariedad. También aceptó (por las mismas condiciones en que se encontraba) dictar una conferencia en la Sociedad Hebraica, aun siendo esta religión disímil con su formación religiosa inicial. Para justificarlo apela a su espíritu de libertad. Desde Madrid le informan que Pombo vuelve a renacer a pesar de los conflictos. *Aumentan los locos y los bohemios* —le escribió Sanz y Díaz—, *pero yo le escribo que hay que saber petar con ellos, que eso es Pombo, una mampara que se abre para el que sea, junto al gran arco de la puerta del sol, y por eso es insustituible para tomar el pulso a la noche madrileña* (684-85).

La conexión repentina con Madrid le provocó nostalgia, más cuando se enteró de que Pombo seguía en pie. Reflexiona con largos diálogos interiores en los que utiliza una oratoria filosófica dejando salir nuevamente su espíritu de rebeldía; reclamándose a sí mismo para no claudicar ante la insensatez del mundo. Su escritura lo delata, luce confundido y defraudado, en busca de una identidad que perdió, a la que renunció por el agobio económico. Pero se aferra a sus seres queridos, le agradece a Luisa su solidaridad y a algunos amigos españoles y argentinos que lo acogieron. No obstante, por la forma de cómo relata sus reflexiones, esboza una notable soledad y añoranza por no poder ir a Pombo. Rememora a los grandes del Siglo de Oro de la literatura como para intentar alentarse ante su congoja. Revive la calle Velázquez, su Torreón con todas sus reliquias abandonadas.

⁶⁷ *Arriba*, fue un semanario español fundado por José Antonio Primo Rivera en el 1935; en el que Ramón lamentaba haber escrito por ser un medio oficialista, órgano de difusión del franquismo y de las ideologías fascistas que contradecían las tendencias revolucionarias y vanguardistas.

Apela a la libertad y evoca el patriotismo de un desterrado; a los símbolos de una España a la que tiene impedimentos de regresar (por su economía). Aunque reconoce que América lo acogió y le dio nuevas oportunidades para expresar lo que no podía hacer ni decir en su patria. Se consuela realizando las virtudes de sus colegas escritores argentinos, a los que califica de sorprendentes y entusiastas; nombra a Borges, a Gironde y a Mujica que, contrario a él, eran la crema y nata de la literatura argentina.

Una prueba de que sus años en Argentina no fueron un exilio literario, es que desde allí publicó numerosos artículos, libros, dictó conferencias y fue homenajeado; pero como inconformista ante cualquier situación y un mal manejador de su economía, sin importar las situaciones político-sociales, nunca se estableció de manera definitiva en ninguna ciudad. Con todos los lujos y la abundancia que tenía en Estoril, lo afectó la soledad, su economía se derrumbó y sus relaciones no pasaron de ser encuentros amorosos furtivos.

Como forma de relacionar sus escrituras con acontecimientos de importancia universal, al final de este capítulo reflexiona sobre algunas de sus novelas; como en *El dueño del Átomo*, escrita a raíz de la bomba atómica en Japón. *El Doctor Inverosímil*, por la ficción psicoanalítica utilizada en dicha novela.

Aunque no tenía ninguna formación sobre medicina, es predecible saber que enriqueció sus conocimientos médicos leyendo tratados, consultando enciclopedias, entrevistando galenos o asesorándose con eruditos; pues la forma detallada de cómo recrea sus conocimientos médicos en *El Doctor Inverosímil*, y lo descrito por el protagonista (el doctor Vivar) son fundamentos científicos. El sentido común y la intuición con que actuaba evocan credibilidad, aun siendo ficción. La habilidad maestrante con que descubría las patologías físicas y psicológicas es lo que hace a esta novela impresionante. Y aquí en Automoribundia,

el autor vuelve a dar cátedras sobre fisionomía, aunque sean conocimientos embotellados. Aquí es un oncólogo con vastos conocimientos. —Aunque el autor advierte que incorpora esta narrativa para no dejar de hablar de algunos de sus libros al final de la autobiografía, esta incorporación podría provocar desinterés en el lector que, después de setecientas páginas leídas, estaría ansioso por llegar al desenlace—.

No quiso terminar Automoribundia sin expresar su rechazo a las guerras, con prédicas en las que hace causa común con el libre albedrío, tratando de no dejarse abrumar por los conflictos sociales y las guerras. Por haber convivido con estos procesos, se cree con experiencia y acreditado para meterse dentro de la consciencia individual de los actores de esos conflictos y discernir sobre el razonamiento de la colectividad.

En una gran parte de las fotografías que le hicieron al autor, y en sus propias ilustraciones, aparece la pipa como símbolo de su personalidad; y a sabiendas de que coleccionó cientos de éstas a lo largo de su vida, resulta muy obvio que le dedique un apartado a uno de sus utensilios inseparables, y del que nunca se quejó. Para el autor, la pipa tiene múltiples valores agregados, en el que su rol de envase para consumir el tabaco no es el de mayor importancia. Para él, la pipa es consoladora, es guía en la oscuridad, enaltecedora en las celebraciones, hace al escritor interesante y apacigua las ansias de lector compulsivo. La pipa es el instrumento ideal para abatir el desconsuelo y herramienta de desahogo.

El fumador de pipa debe tener a ratos la pipa en la mano con la displicencia del cómodo suicida que tiene así la pistola después de haberse tirado un tiro en la sien. Los hombres no fuman por fumar sino porque han encontrado un extremo contra el aburrimiento de la vida. (712).

Tampoco olvidó de homenajear a las fotografías, a las que ilustran esta autobiografía y hacer reconocimiento a los que fotografiaron al autor y al fotógrafo independiente. Para el autor, el retratista de mujeres tiene que conocer a fondo su psicología, pues tendría que saber cómo a ella le gustaría quedar en el retrato. Al igual que en el *Doctor Inverosímil*, aquí también es un experto en fotografía: Iluminación, vestuario, escenario; y con conocimiento de todas las partes de una cámara —que para su época eran enormes armatoste, por eso la llamó *Máquina Elefantina*—. Exalta la suntuosidad de los salones de los fotógrafos por ser espacios mágicos que estampan los instantes gloriosos, son esperanzadores y marcan el inicio del éxito. Recrea episodios pasados recorriendo ciudades para hacer comparaciones de sus paisajes captados por la fotografía. Hace un reconocimiento a los fotógrafos callejeros, a los independientes que hacen fotografías instantáneas. Para Ramón, estos fotógrafos callejeros tienen mayor experiencia que los de estudios, pues captan de manera espontánea y natural sus objetivos. Como creador, admirador y aficionado a las artes contemporáneas, acumuló cientos de fotografías y muchas eran de su autoría. Por eso prefería la fotografía no comercial, la realizada por el aficionado. “*Los fotógrafos callejeros son los cronistas de las generaciones que corresponden a una época, los que están fuera de los acontecimientos inaugurales, los que han tenido un día de turismo puro por la ciudad*” (715).

En los dos capítulos anteriores, el autor resaltó su compromiso con el arte de vanguardia homenajear a otros autores, a la fotografía y la pipa con una retórica exuberante y placentera; razón por la que el lector supondría que de aquí en adelante terminarían las quejas y lamentaciones; pero continúa con el festival de inconformidad y reproches por no haber recibido casi ningún apoyo para desarrollarse profesionalmente como él habría querido. No

obstante, reconoce el valor de aquellas personas que patrocinaban⁶⁸ a sabiendas de que la inversión era de alto riesgo. Cita a Lope de Vega por el apoyo que recibió del Duque de Sessa, al que Lope agradeció por ser su soporte.

En todo el recorrido de Automoribundia nos encontramos con altas y bajas en la conducta y en el estilo del escritor. En este capítulo restablece su autoestima y se muestra más entusiasta al exhibir con orgullo sus producciones literarias; agregando comentarios y diálogos explicativos sobre el porqué de sus obras; los escollos encontrados, las motivaciones, el idealismo que lo condujo a escribirlo y la evolución de su pluma desde su primer escrito hasta la redacción de esta autobiografía. *Los primeros que escribí fueron piedras de barricada. Ya es bastante dar carácter a las piedras en vez de tópicos a las cosas* (722). —¿Rectificación o enaltecimiento? Tal vez el orgullo de haber escrito todo lo quiso.

Hace un recorrido recreativo de sus obras. Confiesa que *Morbideces* y *El Libro Mudo* los escribió para provocar y llamar la atención de una sociedad en evolución para enfrentar el modernismo con el conservadurismo. *El Chalet de la Rosas* lo concibió cuando su pubertad literaria lo impulsaba a escribir sin parar. Y con aquel mismo ímpetu escribió *La Nardo*, *El secreto del Acueducto*, *Seis Novelas Falsas*, *El Incongruente*. Sin duda, Ramón estuvo muy motivado y aprovechó la incursión del vanguardismo en Europa para reproducir sus sentimientos. Cuando escribió *El secreto del Acueducto*, confiesa, lo hizo por su empeño en descubrir las raíces del castellano; y escudriñando en Segovia el origen de Castilla desde su perspectiva erótica sexual. Su recorrido continúa con *El Novelista*, *El Hombre Perdido*,

⁶⁸ La figura del Mecenas se utilizó a partir de que Cayo o Gayo Mecenas, un importante político e intelectual del Imperio Romano, quien fuera consejero político del emperador Augusto; y quien desde su posición impulsó las artes, protegió y patrocinó jóvenes con habilidades artísticas. Por su apoyo a las artes se cero el arquetipo Mecenas, equivalente de aquel que aviva y patrocina las bellas artes con el único objetivo de promover su expansión al más alto nivel.

Policéfalo y señora (1932). Luego de hablar de su producción literaria, el autor se muestra complacido y orgulloso del deber cumplido; aunque deja siempre la duda de su disconformidad. Deja algo parecido a su epitafio, o el panegírico que él mismo leerá desde lo que llamó el sarcófago de vivos muertos.

Mi conciencia artística está tranquila, y al repasar las páginas de mi obra noto que he dado todo a fondo de verdad y sinceridad que no admite turbación ni arrepentimiento. He procurado dar de beber juicio ecuánime y tolerante al hidrófono, realizaciones de amor a las almas anheladas y tímidas, compañía cordial a los enfermos de aburrimiento procurando crear formas nuevas para los tiempos nuevos (724).

Apela al sentimiento artístico del lector para señalar lo que desde su punto de vista es y debe ser el arte. —Aunque quedan capítulos, estos enunciados, que se pueden interpretar como axiomas, son las conclusiones de todo lo que el autor contó sobre el arte.

Ya casi concluido este extenso relato, un acontecimiento es foco de atención para el autor —y quiso que también lo fuera para el lector—. Un año antes de comenzar a escribir *Automoribundia* le escribe su contertuliano desde España para solicitarle que donara al Estado la pintura que José Romana Gutiérrez -Solana- le había hecho y que ya era ícono en la pared principal de Café Pombo. Y aunque Ramón percibía aquella pintura como un órgano vital de las tertulias Pombianas, como testigo viviente de su trayectoria profesional; donó la pintura al que fuera Museo de Arte Moderno de Madrid —hoy museo de Arte Contemporáneo, Conde Duque, donde está el despacho en honor al autor—. Pero para responder a la petición que le hiciera Tomás Borrás, eligió un canal muy leído, por el semanario *Arriba*. Este acontecimiento lo deja registrado con una elevada retórica de desprendimiento por tratarse de una pieza única. Cuando finalmente se iba a consumir la entrega, los dueños de Pombo reclamaron su propiedad, argumentando que ya les pertenecía

por tantos años que llevaba colgado allí. Ramón hizo lo que debía y entregó la documentación a Borrás y la pintura fue curada y colgada en su nuevo hogar.

Si en capítulos anteriores Ramón enarboló la bandera de ser un vanguardista integral desprendido de todo lo material cuya única meta era exponer sus puntos de vista a través de las artes literarias, escénicas y plásticas en cualquier rincón del mundo, especialmente en los espacios asequibles para todas las clases sociales; es en este apartado final donde el autor enuncia con mayor empeño su filosofía de vida de servicio al margen de los estándares burocráticos, y usa una obra de arte para constituir una paráfrasis tangible, pública, asequible, pura, estática y reveladora, como él quiso dejar inmortalizada su vida a través de esta autobiografía.

Aunque vivo al día y el gran lienzo de Solana es mi fortuna —por un cuadro pequeño con su firma se acaban de pagar aquí veinte mil pesos—, quiero que ese cuadro quede en España, como hito señalador de un tiempo, de nuestro tiempo, de mi tiempo (739). Precisamente, en ese año la situación económica de Ramón era precaria, y como lo testifica, entendió que en cualquier lugar que estuviera bien protegida, la pintura seguiría siendo un símbolo testimonial de su vida y de sus amigos escritores; un referente de la unidad social por la que luchó encarecidamente; un ícono que enaltecía el arte vanguardista.

Con un discurso tan emotivo como el lector lo esperaba, cierra el autor las líneas finales de esta narrativa; como lo empezó, insatisfecho por saber que existían las mismas injusticias en España-Europa y en América-Argentina. Le duele saber que desaparecerá y que, aunque sus inventivas calaron socialmente, sus esfuerzos no cambiaron el mundo. Ratificando lo que dijo desde el principio: una retórica sincera, confesiones inefables y el testimonio de que vivió en equilibrio con la naturaleza, que amó a las hormigas, que respetó las leyes establecidas; pero que apuñaló hasta donde pudo con la daga de su tinta a los que impedían la

libre expresión de las ideas y el derecho a disentir. *«Han pasado muchos años y he vivido invulnerable»*, profesa con orgullo el autor. Agradece a los que le dieron la oportunidad de exponer sus ideas, felicita a los que, igual que él, desafiaron el neoclasicismo.

Gracias a ese sentido barroco, inacabado y arbitrario de mi obra viví mi contorno y respiré con la desigual respiración en que estriba el ritmo de la vida (746).

El mayor tesoro del escritor es la soledad. Su lema es el de San Juan de la Cruz: «En profunda soledad entendida vida recta» (751).

5.2.2. La Nardo

En los primeros capítulos de *La Nardo*, Ramón va recreando un escenario sutil que sugiere una historia apartada de la decadencia; sumerge al lector en una narrativa fluida y sencilla, pero ingeniosamente irá desvelando el ocaso. Adorna el relato con figuras retóricas propias del lenguaje coloquial-barrial e introduce variedades dialectales del Madrid de los años veinte. Incorpora mitos y el folclor de la ciudad para intentar hacer del lector uno de los actores de la trama. En los capítulos V y VI configura un lenguaje más agudo y emerge el suspenso. La narrativa da un giro y comienza a precisar el contenido real del relato, lo que genera expectativas. Introduce argumentos alegóricos con semántica alejada del lenguaje popular, con metáforas que realzan la perspicacia de la trama.

La Nardo es un relato recreado desde las agresiones sociales y las encrucijadas que acorralan a una adolescente carente de oportunidades en una urbe ciega ante el porvenir, pero con visión remota y clarividencia para sumergirla en las facilidades que ofrece una sociedad Cosmopolitan a los marginados y excluidos. Recreada en las vidas ocultas de los ciudadanos que no ven más allá del día a día y que harían lo que fuera necesario para satisfacer sus ambiciones carnales, para suplir sus necesidades básicas y transgredir el pudor. Ideada con una retórica sarcástica pero realista, versátil y espinosa a la vez; el humor negro detalla escenas prohibidas que dan la naturalidad de lo que posiblemente acontecía. El simbolismo de la deshumanización retrata las posibles vivencias de autor, y lo que los autores clásicos no se atrevieron a bosquejar. *La Nardo* está incrustada en una estructura dominante que desvela un estilo de vida trivial, erótico, exótico, decadente, minimalista y apasionado; son las crónicas existenciales de la adolescente madrileña atrapada en las vicisitudes y placeres de la

modernidad de una metrópolis que, a espaldas de su desarrollo evolutivo, ofrece a los segmentos sociales medios bajos todas las delicias del bajo mundo y las facilidades para involucrarlos en lo inimaginable. Los planos paralelos entre la protagonista y su entorno, su situación familiar, el acoso machista, sus ambiciones y sueños de superación la sitúan en una atmósfera de incertidumbre que la conducen a elegir una vida fácil que resulta ser la menos conveniente. El contexto semiótico desvela las raíces patológicas que van desdeñando la convivencia normal de la juventud de aquel entonces, y que paulatinamente se transforma en un holocausto emocional para su protagonista.

El autor diseña escenarios decadentes, triviales y bajo barriales para meticulosamente radiografiarlos desde el contexto social e intentar esclarecer el porqué de las decisiones de Aurelia, las razones que la guían por el camino de las delicias espinosas. No obstante, el escenario imaginario es real y la omnisciencia del autor lo hacen cómplice de las aventuras de La Nardo. Deja incógnitas que en la marcha se van desenmascarando y, exponiendo el porqué del activismo del narrador en la trama. El relato está compuesto por escondrijos semánticos que van reflejando el interés del escritor por llegar a un final trágico. Este testamento literario va sutilmente infiriendo en el coprotagonista (Samuel) para hacer una especie de denuncia, pero que el autor la disfruta manipulando al manipulador para sacar provechos eróticos, tal vez para su propio deleite.

Los símbolos de la antropología social forman parte del mensaje general escondido en esta trama. El odio, la melancolía, la sexualidad, el engaño y la promiscuidad son los conceptos y sentimientos utilizados por el autor para lograr los objetivos de subyugar a la protagonista en un callejón cuya única salida es la desventura. La constante sumisión y victimización en que el autor sumerge a la protagonista, parecen ser estrategias para despertar el interés del lector o, para confabularse en el escenario como personaje principal, aun siendo él el

narrador. Aurelia convive en constantes conflictos internos, no estudia, no lleva la vida normal que una adolescente debería seguir. Puede que su hábitat sea su consejera, pero se hace la sorda ante el tumulto de voces disidentes y el cúmulo de pecados no prohibidos para los de su clase. En principio, ella solo habla para pregonar los cachivaches que, tal vez, el propio Gómez de la Serna le haya comprado. Ante la constante manipulación a que es sometida, se ve obligada a cometer desaciertos. La Nardo es una flor pintada con óleo multicolor de matices perennes que no pierde su olor; no se marchita, pues los fertilizantes ilícitos la estimulan; los placeres exóticos y la bestialidad de sus poseedores la hacen inmune al dolor. Sin importar los riesgos, a ella solo le interesa el abultamiento de los bolsillos de sus clientes, para vestirse de reina y para agradar los caprichos, las posibles vivencias de su creador y a su amor perfecto-imperfecto por quien delira, por ser quien la introdujo al placer de sexo convexo.

Al principio de la aventura, Aurelia aborrece y rechaza las asechanzas obscenas de sus pretendientes. Puede que la ausencia de la figura paterna, desde muy temprana edad, la condujeran a claudicar con quien le parecía menos vulgar; y el autor la expone a lidiar con la ferocidad social en ambientes inapropiados para una ingenua adolescente. Sus primeras experiencias amorosas tienen el olor y el color de su mismo apodo, pero el entorno va dando un giro esencial hasta casi marchitarla. Pasea por senderos de dulces emociones, sueña y deja que su imaginación recree sus anhelos de ser grande. Una atmósfera de emociones donde su inocencia no le permite ver más allá de su realidad. Ella es psicológicamente débil ante la pluma de Ramón que la provee de un discernimiento prematuro ante su primera aceptación amorosa. Consiente la elocuencia afectiva de un proxeneta encapuchado de universitario; pero el autor del relato tiene segundas intenciones oscuras en la afectuosidad del

pretendiente. Su debilidad e inexperiencia permiten el engaño. Inicia el recorrido por un campo de azucenas que desenlazará en un abrumador pastizal espinoso.

El Madrid que idealizó Ramón tal vez fuera antagónico para La Nardo, pero perfecto para recrear las intimidades del autor y poner en alto relieve las vivencias que no se atrevió a contar en las tertulias del Café Pombo, pero sí dejó algunas pinceladas en Automoribundia. Una ficción tan real como su delirante amor platónico, la mujer de cera que simbolizó sus placeres recónditos, la que fuera el reloj sin agujas de sus horas de insomnio y arfil tras bambalinas de sus creaciones. Puede que para Ramón La Nardo sea la mujer perfecta, la única manipulable; un querubín sin voz que posteriormente él le daría la armonía antojadiza para entretejer su declive. La historia se pone más interesante cuando evoluciona en el lenguaje e incorpora la escritura frenética y sensual. Viste a la adolescente de sensualidad y la perfuma con fragancias exóticas; la convierte en dama ilustre y luego en lacaya para llevarla a la desvergüenza. La ilusiona con ser princesa, pero en realidad la creó para ser plebeya de la más baja alcurnia. Es el escenario perfecto para desvelar los secretos de un Madrid que lo vio todo y no denunció. Con complicidad precoz, el autor expone su punto de vista crítico, pero con intenciones de envolverse en la cultura multidisciplinar de la cultura popular. Con su dialítica ambigua el autor escenificó todos los acontecimientos posibles y el comportamiento de sus actores, sin importar el descrédito que le otorgara la crítica por su ficción desleal; y como él es pieza cardinal de la historia, hace una especie de confesión muda de sus actividades cotidianas.

En el rastro, el puesto de ventas de Aurelia estaba surtido con piezas de las que Ramón acumulaba en sus despachos. Ella es una vendedora ambulante de objetos desechados. Una niña mujer de clase social a la que el autor no perteneció, pero que se nutrió de sus actores para enaltecer sus inventivas.

Utensilios que ya no necesitaban u ocupaban espacios, había que cambiarlos y su madre los compraba para que La Nardo los pregonara; símbolo de supervivencia y la desigualdad de las clases sociales; lo que para muchos es inservible para otros vale mucho, y para el autor, valía mucho más, pues eran el registro histórico de la sociedad. La Nardo recolecta y vende cosas sin valor, pero adquieren calidad cuando reposan en un altar, como el despacho del autor. Reliquias que hacían alto contraste con la exuberante belleza de su principal admirador y su creativo -Ramón-, quien la instruyó en el papel de princesa y plebeya. Comparó los ojos de Aurelia con el humo que salía de su pipa cuando escribía la historia; tal vez transfirió el placer de fumar a esta historia agridulce que alaba la sensualidad de una doncella para luego ponerla a morder la mugre de sus desavenencias. Una mujer tan perfecta como su muñeca de cera; pero ambas pueden caer abatidas por los excesos de su creador.

Al describirla, parece estar hablando de una creación divina con dones angelicales, pero creada por un Dios implacable que la pone a prueba, y si falla la sacrifica; sin ninguna piedad la arroja a las fieras de la ciudad; un contexto que involucra la inocencia con la corrupción. Ella se jacta de ser lectora compulsiva, así exhibe el autor, leyendo sus escritos para no escuchar las obscenidades de los indeseables pretendientes del rastro que, impedidos de saborear sus delicias, la acosan con impudicia. Ella hará lo que le venga en gana, pero solo hasta que llegue la hora de que la tinta lúgubre del autor prepare la consumación de sus pecados. Ella vende reliquias con la ilusión de ahorrar para comprar sueños, ilusiones que pagará a un alto costo. Sus ilusiones y anhelos se servirán en bandeja de plata solo cuando la creatividad del autor esté satisfecha, y ese esperado momento estará condicionado y matizado por un cataclismo —señal de sacrificio para poder ganar la gloria, dogmatismo cristiano que subyuga a los feligreses—. Sacrificio que el autor asumió cuando optó por la literatura sediciosa a sabiendas de que obtener galardones no le sería fácil. Pero él es tipo de escritor que se deleita recreando escenarios sombríos, consciente de que solo serían leídos después de

su descenso. Pero su placer por escribir sin parar es tan intenso que ni siquiera sus pasiones más platónicas lo sacan del trance de la escritura.

Había veces en que parecía una muñeca de cera espantada de ver el mundo, y hasta los que iban más distraídos paraban mientes en aquel rostro como si hubiese en él crema de luz de acetileno (188). Y precisamente, así de perplejos quedaban los que visitaban su despacho en el Torreón de Velázquez cuando veían su muñeca de cera.

Además de ser una radiografía social realizada a las entrañas del barrio, esta novela tiene componentes épicos y está ceñida por supersticiones y sincretismo de religiosidad popular. Un agosto de mal augurio, donde el calor veraniego y sol lastimaban los costillares de la niñez desvalida que acompañaban los vendedores del rastro —Amalia Avia también lució desvalida cuando era niña, viviendo en Madrid—. Como en muchas de sus novelas, en *La Nardo*, el ambiente no es elegante, pero sí es de deleite para las exaltaciones del autor. Emite variedades dialectales y jergas barriales que hacían del rastro un mercadillo muy popular, donde se vendía desde un escapulario hasta un muñeco Vudú. Escenario de dimes y diretes sin guardar las apariencias.

La catástrofe por venir los mantenía en vilo, pero incitaba el diálogo humorístico como señal de consuelo y como una forma de deshacerse de la maldición de las nubes de regocijo, del polvo blanco de arroz que provocaba ceguera espiritual en la gente del barrio; ese mismo polvo blanco —¿cocaína?— que arrastraría a Aurelia a la mugre espiritual. Además de reliquias y cachivaches, el rastro estaba conformado por mercaderes del tiempo con ofertas engañosas, pregoneros de necesidades ficticias, proveedores de conjuros para que, cuando llegara el destre, no les hiciera daño. Toda una feria de incongruencias dispuesta por el autor para dar placidez a los personajes y para hacer más versátil la trama.

Dos aventureros con piel de estudiantes planificando la irrupción en la ingenuidad de la vendedora del rastro. Su complot es tan agri dulce como los deseos de quien guía la trama, quien sembrará en la psiquis del conquistador la astucia para que embauque a la soñadora. Samuel, el típico bonachón con dominio fluido de la retórica barrial; excelso en la argumentación cuando se trata de encantar a la inexperiencia; apuesta al arte de la seducción mientras planifica su asedio malicioso –una batalla por la supervivencia donde se enfrentan los símbolos del cinismo con la ternura y la ingenuidad, guiados por la manipulación–. La corteja con la sutileza de Giacomo Casanova, a ella le atrae su romanticismo Shakesperiano; la química comienza a hacer efectos y acuerdan un encuentro furtivo a la vista de Madrid, pero a espaldas de sus ciudadanos –en lo adelante, la narrativa da un cambio repentino, Aurelia es arisca y aborrece los piropos, pero le atrae el comportamiento “decente” de Samuel, y aquí se inicia el engaño cuando el autor comienza a victimizar a la protagonista–. Una flor aromática que con su simpleza estimula la libido de los pregoneros del rastro, seduce los nobles que buscan aventura en la candidez. Aquí se expresa con más creatividad narrativa, sitúa a la protagonista en un círculo de ilusiones –¿para sacrificarla y enaltecer su ego?–. Se hace más interesante el relato y el lector puede embelesarse y hasta excitarse, pues el autor lo convida a meterse en la trama. A partir de entonces, la pluma del autor comienza a maniobrar para despojarle la ternura a la protagonista, hasta llevarla a uno de sus floreros de su despacho, hasta convertirla en una flor disecada y hacerla parte de su colección.

Para los conquistadores, las adolescentes son ilusas y crédulas ante el oropel, ante el arte de la oratoria que argumenta fantasías; lo que posiciona al conquistador a la altura de un Casanova glorificado, codiciado... Y la primera ilusión amorosa de Aurelia, consoló el horror del cataclismo por venir. Múltiples símbolos de esperanza surgen en La Nardo, en una atmósfera confusa, pero se deja guiar por el entusiasmo hacia el veterano seductor. Ella rehúye de todos

para esperar junto a su elegido hasta que el esperado cometa destruya la ciudad; un elegido tan poderoso como el apocalipsis esperado, pues Samuel la haría pasar los últimos minutos de su vida aferrada a lo que siempre quiso tener, alguien que la valorara por sus sentimientos y no por su voluptuosidad ni por su candidez —estas podrían ser otras de las tantas confesiones y mensajes ocultos dejados por el autor para encubrir su complicidad en posibles escenarios vividos—. La presa mordió el anzuelo y desde ese momento Samuel se esmeró en valorarla y ofrecerle todo lo que ella quería ser antes del juicio final.

El autor los convidó a recorrer los mismos lugares que a él le gustaban, como si estuviera vigilándoles, espiándoles para reescribir su propia historia. Aurelia y Samuel recorrieron cada rincón de Madrid en busca de nada, ella por mera diversión en compañía de su ilusión y él preparando el escenario para la estocada final, no de muerte, sino para exprimirla al máximo sin que ella se diera cuenta. Él utilizaba frases cúrsales para embobarla, para ella era el romanticismo perfecto, sinfonía armónica para sus sentidos. La introdujo en un panal de jalea real que la hizo confortarse y conformarse antes de la llegada de la calamidad; él estaba seguro de que nunca llegaría y que lo único siniestro para ella sería era él mismo.

Su madre le hizo una propuesta de conveniencia para emparentarla con un viudo, a Aurelia le pareció absurdo y no interrumpió sus anhelos ni se desconectó de sus ilusiones, pero sí las enfrentó momentáneamente. El poder de su apego precoz a Samuel avasalló de facto las intenciones de su protectora —el apego a la ilusión es el primer símbolo de amor que ciega a los inocentes cuando se creen que llegó el amor verdadero—. Otro símbolo de muerte antecedido al cataclismo siembra el pánico en Aurelia cuando dialogan acerca de la peste; aparece en la trama cuando las personas eran llevadas a la hoguera para evitar la expansión de la pandemia. También las Puertas de Alcalá y de Fuencarral fueron representaciones de un pasado horroroso que, en aquel escenario y hasta la fecha, son legítimas representaciones del

patrimonio monumental de Madrid —estos entramados cortos incorporados en la trama parecen ser distracciones asignadas para acrecentar la intimidad entre los amantes precoces—. Aparece la sangre y el fuego como amenaza y castigo que el destino habría reservado para una ciudad en pecado, y que el autor reseña con orgullo como para dar a entender que las amenazas de los dioses son parte del folclor. Tal vez por eso los paseó por lugares históricos de Madrid para que apaciguaran los temores en víspera del esperado 18 de agosto; o, como adelanto para que se les encendiera la pasión.

En comparación con el capítulo anterior, los capítulos III y IV están llenos de alegorías y comparativas que enriquecen la retórica del lenguaje:

Las fuentes refrescaban la noche y se sentía su surtidor como un juego inútil, como un artificio de verbenas para punterías perdidas (27).

Nadie repetía la predicción, pero se filtraba en las almas como esos líquidos que se cuelan por el paño. La sombra más pesada es la de la sombra de las nubes, que gravita con peso del cielo sobre las espaldas de los que se hacen los perdidos y los distraídos en medio del paisaje, pero aún es más pesada la sombra del presagio de un cometa porque la derrumbación tendrá empuje que extravasará el enorme cántaro de lo épico (31).

Aunque el centro de atención de los madrileños es el cometa Asor, su coincidencia con la fiesta de la Verbena de la Paloma minimizaba la catástrofe que se produciría antes de llegar el alba. Los ciudadanos esperaban su llegada al ritmo del folklóre popular, apelando a las deidades y a sus creencias mitológicas, ofreciéndoles plegarias. La mayoría se divertía entre el paganismo y la sodomía, y una minoría se mantenían aferrados a los dogmas clericales. Estas podrían ser las mismas creencias impuestas o asignadas por los antiguos griegos a la gente

común y; asimismo, ya Samuel había dictaminado a su doncella que esa última noche debían estar juntos, entregarse a la pureza carnal sin que nada ni nadie, ni siquiera la gran luz de fuego interrumpiera el ceremonial erótico que los uniría por la eternidad.

El frenesí por lo que acontecería adelantó los compromisos nupciales entre la juventud madrileña, y una ola de proposiciones matrimoniales aumentó las ganancias de las joyerías y de las iglesias. El temor es uno de los principales símbolos en esta novela, y el narrador aprovecha este gran poder dominante del enemigo ancestral de los devotos en todo tipo de creencias para dar más suspenso a la trama. La trama parece apresurada por terminar, ha creado muchas expectativas de destrucción, pero la conclusión puede ser al antojo del escritor y no a las deducciones del lector; por eso se mantiene la dualidad de temor y celebración a la mitad de la novela. Aunque Samuel se aprovecharía de la ingenuidad de su doncella, también creía en los presagios del cataclismo, pero vislumbró dos encrucijadas: el hecho de que, si la tierra no se destruyera, cómo iba a subsistir y continuar sus estudios habiendo empeñado todo lo que tenía; una segunda disyuntiva era cuál sería el destino final de sus almas.

El día esperado llegó y la gente no estaba tan abrumada como esperaba el lector, tenían buen ánimo y sus esperanzas aumentaban; tal vez el autor incrustó en sus mentes aliento de vida que los hizo recapacitar: creer menos en la seudociencia, en las profecías y más en la buena suerte. Muchos jugaron la lotería, pero no estaban seguros si disfrutarían del premio si les tocaba. Para el don Juan era el día del premio mayor y debía ser cauto si quería despojar a la doncella sin llevarla al altar; contaba con dos grandes aliados: su grandeza de galán manipulador y el temor que rebosaba a su presa. Replanteó y perfeccionó sus estrategias, se propuso no darles señales algunas de que la deseaba y lo dejaría para el final, para inducirla a una decisión que llegara por fuerza de gravedad. Tenía confianza en sí mismo, en los temores

de ella y en retórica de su amor efímero. Nuevamente le infirió miedos, uso el prestigio de la prensa londinense, las afirmaciones de los científicos y la escasa fe de Aurelia en lo divino para asegurar el éxito de sus pretensiones. Una noche juntos hasta que el alba desvaneciera sus existencias, ella estaba agradecida por el privilegio de pasarla a su lado.

...Ahora a pasar la noche más feliz de nuestras vidas... Tú coges tus mantoncito de flecos y lo que quieras conservar de joyas o de ahorrillos...Yo a preparar una noche de alegría y de amor (35). Inmediatamente dicho esto, le metió mano; ella estaba tan decidida que no se percató de que su manifiesto de falsedad era solo para ilusionarla y meterla más en la atmósfera de su amor quimérico. ¿Engaño consentido?

La escapada no fue secreta, salió de su casa como frecuentaba hacerlo, pero con sus ahorros en la cartera. Cuando se encontraron él le mostró confianza para vulnerar su inocencia. Pero la perspicacia de una madre puede oler las interioridades de una hija desde antes de darle a luz: “*Mi madre sospecha...*” La condujo por calles de ensueños entre la algarabía y el vértigo luminoso de la ciudad hasta conseguir que ella fuera cediendo; empezó a tratarla como si ya fuera suya en todos los sentidos. Sutilmente le introdujo el símbolo de la confianza con su lenguaje corporal, ella iba asintiendo a cuanta gota; desvistió el temor y comenzó a mostrarle parte de sus encantos; se sentía la princesa, la protegida y la elegida para ver el fin del mundo como siempre quiso presenciarlo. Él la contemplaba con lascivia. Las fiestas folclóricas, el circo, el teatro callejero, los toros y la comida tradicional son recurrentes en todo el recorrido de la narrativa, razón por lo que estas tradiciones festivas estén presentes en la mayoría de las novelas de Ramón. La luna, representación de amor precoz, le dio la bienvenida a la pasión furtiva.

La madrugada los excitó, el tiempo hizo una pausa; el alcohol les provocó vértigos intermitentes y ella comenzó a darle a probar de las mieles de su intimidad. Inmortalizaron el encuentro retratando sus rostros con los artistas callejeros; bailaron pasos desafinados en

compañía del champán y la música ensordecedora. Estuvieron en cada lugar que la alegría los convocó. El frío del amanecer los sorprendió frenéticos y, al parecer la calamidad retrasó su llegada. —Una jugada maestra del autor para que Samuel deshojara la flor; así como tal vez él desnudó su amor platónico cuando regresaba ebrio de las tertulias de Pombo en las frías madrugadas.

Se expusieron a todos los placeres inimaginables en esperas del ocaso, experimentaron delirios de pasión, ardientes deseos sexuales, sacrificios de sangre, entre otras actividades que irrumpieron en sus gnosias para justificar lo deducible. Y finalmente, un cantinero enigmático en una taberna de los suburbios los acogió. Engulleron todo lo que el cansancio les permitió, entraron a la alcoba, y el resplandecer de la única luminaria presente los desnudó. El Sol Naciente, y no en de *Renoir*. La luz iba lentamente trasluciendo sus siluetas mientras se entregaban al placer ya sin temor a Asor.

Una espera atroz en medio de una noche delirante y sonora. Un día normal comparado con los que antecedieron la llegada del falso día final. Ningún acontecimiento nefasto cambió el ritmo de vida trivial de los ciudadanos, aunque sí algunas cosas cambiaron para los jóvenes emancipados —aquí se transcribe una descriptiva sublime de las primeras horas de aquel diecinueve de agosto—. Satisfacción, regocijo y temor por parte de los amantes que tendrán que enfrentar su nueva realidad, un porvenir lleno de ilusiones, pero inexplorado para ella, y tal vez ya proyectado por el lechuguino conquistador. Las calles les dieron la bienvenida y los acogieron como sus primeros huéspedes liberados del formalismo tradicional; pero todos sabían que algo no iba bien con la exdoncella. Las paredes susurraban tras bastidores el deshojo de la flor, a Aurelia y Samuel les importaban las opiniones de las ancianas vigilantes, de «*los sin vida*» (frase muy usada por el escritor Carlos Ruiz Zafón en su novela *La Sombra del viento*). El típico desengaño la tomó por sorpresa y se resignó a enfrentar lo que le esperaba. —después de lo acontecido, el autor introduce un diálogo sencillo entre los

protagonistas para desconectar al lector de la retórica de suspenso y el lenguaje agudo con que entretejió la espera del cataclismo—. Aunque La Nardo quiso darle un poco de formalidad a la cuestión, hábilmente él declinó sus sugerencias: *¿Y por qué no vas a ver a mi padrastro y a mi madre y se lo cuentas todo?* [...] Ella quiso comprometerlo, pero él superaba con creces sus habilidades. Cuatro paredes en un barrio de mala muerte conformaron sus ambiciones. Se instalaron y comenzaron una convivencia sencilla, con lo que necesitaban para subsistir sin dar el brazo a torcer a los detractores.

Despliegues de ilusiones, más promesas, apaciguamiento momentáneo de las pasiones, conformidad con sus nuevas vidas, mil expectativas; con estas claves reinicia el autor los capítulos subsiguientes en los que la historia da el giro radical. Los antiguos hábitats de La Nardo echaban de menos sus encantos, pero sus latidos resonaban en los oídos de los sin vida. Una desaparición a la vista de todos; a parte de su madre, nadie estaba realmente conmovido. Los comentarios sediciosos desalentaban el orgullo de su madre sin que pudiera defenderse de sus detractores. El puesto de Aurelia en el rastro estaba medio abierto, muchas cosas faltaban; como también faltaba el interés del autor por insertar líneas melancólicas en el lenguaje de la protagonista... —tal vez para que el lector olvidara su pasado sanatorial y se centrara en la nueva identidad libidinosa que él le adjudicaría—. Cuestionamientos incesables del porqué de su huida, porqué había fugado con un don nadie, consejos maliciosos intentando consolar a la madre que había perdido a su niña linda; no es que estuviera inconsolable ni mucho menos; suele pasar que cuando una adolescente se escapa de la casa, sus padres sienten cierto alivio por el desprendimiento forzado de sus responsabilidades, y aunque siempre buscan un culpable, no serán ellos los responsables —*nadie la echó, fue su decisión irse*, suelen decirse en su autodefensa.

El autor adecuaba el relato con argumentos generosos para justificar la salida de La Nardo del aquel lugar de plebes, y la ubica en una posición privilegiada lejos de los cachivaches y de la gente común; la inmortaliza en un altar de hojalata en donde sus adoradores pagarían el tributo por rendirle culto a su voluptuosidad; una veneración vulgar que la haría sacerdotisa de lo prosaico. Y aunque en el relato no lo reconozca, Ramón era quien más añoraba ver su sonrisa, su pelo y su opulencia metida entre los cachivaches que él solía comprar en el puesto.

¿Para qué y por qué fue creado el personaje La Nardo? ¿Para endiosarla? ¿Un estereotipo? ¿Para prostituirla? Ella es la imaginación sediciosa de un articulador de procesos sociales y de un cronista de sus posibles vivencias. Y puede que haya un poco de todas las interrogantes planteadas, pero si miramos las letras del autor en su conjunto, llegaríamos a la conclusión de que ella existió en su universo, de que fue tan real como su mujer de cera y la única forma de controlarla era asignándole todas las conexiones entre él y el entorno que había saboreado. Tal vez por eso ella está por encima de todos, más allá de los límites del rastro y a años luz de Samuel; solo a la altura del narrador. Cuando la saca del rastro, la lleva a vivir a un lugar tan falso como su amor, a un vertedero de desecho para demostrarle que la huida había sido un craso error y tendría que aguantar las consecuencias de sus desatinos. Una atmósfera tétrica, puesta allí por el autor para que lo comparara con su hogar anterior y que el lector sacara sus conclusiones. La puso a pelearse con la vida para que enfrentara su realidad e hiciera lo que fuera necesario para sobrevivir, o que huyera de allí y regresara a su redil.

La cotidianidad los aburrió y los abrumó. El lechuguino comenzó a ejecutar la segunda fase de sus propósitos. La exhibía como mercancía gourmet por la ciudad, ella seguía el juego de su protector. Una vida nómada en la que apenas podían permitirse pan, agua y plátano de postre. A pesar de las vicisitudes, La Nardo conservaba su esbeltez y seguía siendo la

admiración de los machos dominantes y la envidia de las señoras de clase; lo que aumentaba su valor para los propósitos del aspirante a proxeneta, y enorgullecía la tinta del escritor.

En el capítulo X, el autor vuelve a valerse del lenguaje culto y rebuscado; sale de los suburbios e inicia una narrativa repleta de metáforas que culturizan al lector estándar; una especie de escape hacia lo intelectual que pausa temporalmente el costumbrismo ramoniano. La codicia de los pretendientes de La Nardo hacía que Samuel apresurara sus propósitos, la tanteaba para ver su reacción. La ingenuidad de Aurelia comenzó a mermar y fue entendiendo que necesitaban cubrir sus gastos y había formas fáciles de llenar la despensa y vestirse como la princesa que siempre quiso ser —el autor no solo fue condicionando a los protagonistas para llegar al punto de inflexión, también condiciona al lector y lo desespera hasta convencerlo de que la flor será marchitada—. La provocaba con caricias prohibidas en medio de la gente hasta hacerla perder la vergüenza del veto moral que tenía el sexo público entre los conservadores. Ya tiene amigas desinhibidas, acompañantes liberales que motivan los deseos que Samuel le había implantado pero que aún no se atrevía proponérselo literalmente. Así comenzó el gozo, y con él llegó la abundancia por intercambio; y la doncella pasó a ser carnada que atraía los peces más gordos. El primer elegido, un repugnante personaje que le asqueaba, pero que la vestiría de princesa y llenaría los bolcillos del chulo; no sin antes ponerla a prueba con unos celos tan reales con el amor platónico de cera del autor.

La Nardo se convirtió en ninfómana por paga, buscaba sus propios clientes, algo que irritaba a su manejador, pero cuando le llenaba los bolcillos se tranquilizaba. Una vez más Aurelia compró sueños y se enfrascó en un romance idílico entregándose a un productor de cine que resultó ser un mercader de ilusiones; la promesa de convertirla en una estrella y hacerla

brillar en el firmamento resultó ser su gran desilusión; cuando el cielo se nubló y la lluvia ácida desgarró sus vestuarios de princesa, se resquebrajó, y hasta su manejador fue engañado.

Ya se había convertido en una meretriz experimentada y con cada práctica perfeccionaba sus dones de puta de alta estirpe; una decana del sexo convexo que solo tiraba del anzuelo a los peces gordos del lago de fuego en que Samuel la había anclado. Insaciable y avariciosa, pero con la dulzura de sus labios y el erotismo de su mirada conseguía que la desearan los ricachones madrileños. Mientras Samuel se hacía el tonto y obtenía múltiples beneficios.

Un episodio inesperado ensombrece la profesión de Aurelia, cuando un cliente adinerado la aguijonea para llegar más allá del placer —la perspicacia del autor es ilimitada, saca este elemento de manera repentina para arrastrarla en el polvo; narra que, por venganza de un personaje desconocido hasta ahora en la historia, la introduce en las drogas—. ¿Perspicacia del autor para darle más contenido lúgubre-melodramático a la trama, propuestos por su imaginación? Aquí se implanta el símbolo de la decadencia: La Nardo ya es una yonqui más entre miles de jóvenes que se punchaban las venas y destrozaban sus orificios nasales (ya común en el Madrid de los años veinte). Su nuevo amante la tiene a su merced, la convierte en su geisha, en su esclava sexual sin que ella pueda zafársele. Pero la fortaleza espiritual la hizo reaccionar, se alentó y poco a poco fue deshaciéndose de *El Flaco*, y su fortuna yendo a parar a los bolsillos de Samuel. El Flaco desapareció y La Nardo se ahogaba por la dependencia a las drogas. Una vez más se resquebrajó, pero fue socorrida por un joven médico, a quien la drogadicta vio como su salvador. Se ilusionó con la ternura del galeno —desde la escapada de Aurelia, el autor no había puesto símbolos de ternura en la trama—. Se aferró a su nuevo amante no porque lo amara, sino porque la proveía de morfina; él sí se había enamorado, por eso lo chantajeaba con dejarle si no le conseguía el néctar que tanto

necesitaba. La Nardo fue prescindiendo del proxeneta y solo le llevaba dinero para que no pasara hambre, lo que era una bendición para él. Ella pasó de ser meretriz codiciada a drogadicta dependiente, mimada por un profesional que, conociendo sus debilidades, la trataba como ella siempre quiso ser, una consentida. El médico le recetaba la morfina por tan solo un beso robado.

—¿Otro amante? ¿Por qué el autor le asigna tantas aventuras a la flor? ¿No le basta con que haya sufrido tanto por sus desavenencias?— Aparece un nuevo personaje sacado del surrealismo especulativo del escritor; es un enamorado del pasado que encontró la oportunidad de reconquistarla cuando se enteró de que ella estaba atada a una relación por conveniencia y que era medicada ilegalmente. Y finalmente, logró arrebatársela al doctor con amenazas y chantajes. Ernesto solo quería verla a sus pies por su desamor en el pasado. Comenzaron una relación efímera, ella vio en él una tregua para rectificar su vida. — Aunque el lector tiene el libro en las manos y no es un texto tan extensivo, pareciera que el suplicio de Aurelia no tiene fin, pues el relato va adquiriendo una retórica cada vez más decadente; pero la lectura se hará más interesante a medida que avanza—. La ironía era el pan de cada día en su nueva relación, pero soportaban el desdén mutuo como dos condenados al destierro pasional. Largos diálogos de dimes y diretes, en donde la apuesta era cuál sería la dialéctica más ofensiva o, quién se rendiría primero e invitaría a fumar una pipa de marihuana. Un secreto, y no parecía ser el vicio de Aurelia; Ernesto lo guardaba y no se atrevía a desvelarlo por algún temor recóndito en el pasado de La Nardo. Aunque había sucumbido ante los químicos, sacó fuerzas de la nada, logró zafarse a la extorsión. Encontró un escape cuando comenzaba a hundirse en su agonía. Un vendedor llenó su bolso de productos de belleza, pero ella necesitaba plata, pues la belleza estaba asegurada en su sensualidad. No lo dejaría escapar, aunque tuviera que negociar su dignidad nuevamente.

Aseguró su bienestar a costa de inicuos encuentros grupales. Damián era el protervo adinerado que presumía de su harén; humillaba a los jóvenes desprovistos de plata que observaban su opulencia, haciendo alardes de su abundancia y burlándose de los espectadores —uno de los humillados pudo haber sido Ramón mientras contemplaba la belleza de La Nardo en café Pombo, que se dejaba manosear por algún grosero adinerado—. Inicuo y degenerado, preparó la estocada final, la prueba incuestionable para saber cuál de las cuatro ninfas era merecedora de dilapidar su fortuna; para Aurelia, beberse el champán mezclado con los residuos dentales del cliente fue, más que una transgresión moral, una prueba de purificación para ganarse la confianza de Lucifer y salir del infierno rumbo al paraíso —y Ramón observaba aquel fétido espectáculo, mientras fumaba desde un rincón del café—. El viejo adinerado no esperaba menos, desde el principio sabía quién ganaría la apuesta... Y desde ese entonces la eligió su favorita. *“Tú eres mi dueña! Has bebido mi sonrisa... Tendrás lo que pidas...”* Sus antojos eran ilimitados, pero los bolcillos del viejo no tenían fondo y la complacía en todo lo que ella se le antojaba. Mientras más lo despreciaba, más costosos eran los lujos que ella le exigía, para él no era problema, pues la usaba como el buey cansado a la vaca despavorida. —Este apartado intenta dar una lección de moral, anteponerse a situaciones que pudieran sucederle a cualquier mujer—.

Su manejador vivía a sus anchas, disfrutaba de la abundancia, se reservaba los reclamos por los grandes beneficios recibidos. Pero el escenario tomó un giro inesperado y la mina de oro se derrumbó cuando Aurelia intentó terminar la relación con un ritual de sangre; el viejo huyó al sur dejando gran parte de su fortuna sin norte.

Del chulo son los beneficios, pero cuando la meretriz se queda sin clientes, es su obligación ir a por ellos. Se mudaron a otro barrio para proteger la intimidad de la profesión, sobre todo para cuidarse de las malas lenguas; lo que le era imposible pues su fama se hizo sonora en todo Madrid. La exhibía en los salones de bailes en busca de más presas. Ella seguía siendo

hermosa ante los solterones y adinerados, y él era el hazme reír de los envidiosos que lo criticaban, pero en el fondo admiraban su dicha. La Nardo se había convertido en un mártir que libraba una batalla sin tregua contra el trauma de la desilusión y contra los inquisidores de la moral. El temor por dejar de brillar la acongojaba y para consolar su congoja se entregaba a su amado como si él fuera el único cerillo que encendía la llama de su vida. En lo adelante, la trama comienza a dejar señales de habrá un trágico final, dejando ver al lector que la historia terminará; aunque diálogos interiores del autor predicen que ella volvería a levantarse. La sitúa donde todo comenzó, en el rastro y en los bajos mundos de la ciudad.

El teatro Barbieri es el lugar favorito de autor, allí recrea varias escenas y lo presenta como el espacio recreativo predilecto de los protagonistas. ¿Por qué? Tal vez estuvo allí como espectador, quiso actuar allí y no se le permitieron, pues ese espacio estaba reservado para Calderón de la Barca.

A veces era la diosa de Madrid una aristócrata de la que se sabían locuras, pero generalmente era una deambuladora que había sido quizás planchadora (93). En esta máxima Ramón vuelve a atribuirle a Aurelia la dualidad de reina y plebeya, la encierra en un círculo psicológico en donde ella intenta cicatrizar las laceraciones, pero cada vez se arrastra más hacia el abismo. Esta sección recrea escenas inesperadas para el lector, vuelve a introducir personajes sacados de la nada, pero de la vida cotidiana. Introduce a otro proxeneta, un intermediario interesado en la voluptuosidad de Aurelia para sacarle provecho por su parecido con una duquesa será quien trace las pautas para su nueva conquista; pero un nuevo personaje no quiere a Samuel por medio. El plan perfecto con beneficios para todos y sin riesgos. La plebeya cogió poses de aristócrata y se lanzó a la conquista del romance que necesitaba para renacer de entre las espinas. Para el joven millonario La Nardo era la mujer perfecta, mucho más fácil que su sueño amoroso inalcanzable y con todos sus atributos puestos a su disposición con una sola inversión, su dinero. La aventura comenzó sin demora y

volvió La Nardo a vestirse de reina y lucir finas joyas. Para el millonario fue el oasis que sació su sed, y para el policía (el intermediario) una paga mayor que su mísero sueldo como protector público; para Samuel, una nueva fuente de ingresos y para el autor, volvió el glamur a su mujer de cera que estaba a punto de derretírsele. Para el lector pudo haber sido una aventura más que terminaría como las anteriores; para ella era la relación perfecta, un ingenuo mozalbete desconocedor de la vida loca frente a los atributos inexplorables de una decana del sexo convexo que lo trasladaba a mundos de locuras a cambio de la plata que a él le sobraba. *¡Acisclo! No me gusta ese nombre...* —Única queja de la princesa—. El joven adinerado resultó no ser tan ingenuo, vio en el chulo de la Nardo un obstáculo para sus aventuras e invirtió un poco más para sacarlo del círculo amoroso. *¡Enviémoslo de viaje...!* Los lujos, la lujuria y el trato afable de su nuevo amor transmutaron la semblanza de miseria que tenía La Nardo en una ardiente aristócrata que superaba con creces a quien ella estaba suplantando —es predecible que la astucia con que el autor despliega el hilo conductor de la narrativa llevaría a Aurelia nuevamente a la deriva—. Aunque el millonario venezolano sabía que su duquesa era una meretriz cualquiera, se preparó mentalmente para visualizarla como reina y comenzó a exhibirla como su prenda más preciada; y cada enaltecimiento que le hacía a su belleza, con más lujos tenía que proveerla (ley de equivalencia de intercambio). Y sucedió lo que el lector esperaba, La Nardo claudicó, volvió a morder el polvo y se resquebrajó ante la cocaína y la morfina; él no podía entender qué la había llevado a esa miseria, pero como amante prematuro ilusionado la apoyó y la cuidó. Los síntomas de abstinencia la convirtieron en un engendro y su amante se asustó, quiso ponerla en manos de la ciencia; sus diligencias fueron en vano, ella no aceptó la oferta. El temor de verse involucrado en la secreta vida loca de su amante hizo que el joven adinerado se marchara. Aparece la estación de invierno como símbolo de nostalgia y soledad en la protagonista. Ella se consuela cuando reaparece Samuel, quien la reintegró donde ella pertenecía, a su mundo

natural. Comenzaron las andanzas que tanto añoraban, y volvió la flor a oler, la estrella se encendió e iluminó los bajos mundos madrileños.

La princesa quería ser reina y estaba tan segura de lograrlo que se presentó a un certamen compitiendo con las más esbeltas madrileña; su reluciente belleza le otorgó el galardón. Samuel vio la luz brillar nuevamente en sus bolsillos, y sin escatimar esfuerzos la ofreció sutilmente al mejor; la nueva presa era un influyente caballero de la alta alcurnia, y ellos no iban a dejar que la fortuna se les escapara. Federico se apasionó tanto con los encantos de la flor-mujer joven y tierna que puso a un lado sus compromisos familiares y se dedicó en cuerpo y alma a La Nardo sin importarle sus antecedentes. Ella valoraba su valentía, su entrega, sus caricias; sobre todo, su plata. Mientras el chulo disfrutaba de los beneficios de su meretriz. De acuerdo con el autor, el amor se asomó al ventanal de La Nardo y comenzó a sentirse valorada por la madurez y las ventajas que le ofrecía la formalidad de un caballero amoroso que no la veía como un objeto. La sociedad no aceptaba aquella relación tan dispar que tanto irritaba a la alta sociedad y ponía en riesgo la estabilidad familiar de Federico; Aurelia lo ayudaba a esquivar las ataduras. Pero inexorablemente, el barco iba a la deriva y se hundiría con sus dos tripulantes —¿Planificó Ramón un final trágico desde el principio, o la trama se iba desarrollando espontáneamente? Enterado Federico de los vicios de su amada y acosado socialmente por todo su entorno, propuso a Aurelia una salida dignificante para ambos. Cerraron el cerco para que ninguna pauta moral los cuestionara. Plantaron la semilla de la inmolación en sus mentes y se convencieron de que era la única manera de estar perpetuamente juntos; darían una lección a la sociedad de que con el amor verdadero ni siquiera la muerte puede impedirlo. El sacrificio fue dantesco, sufrieron hasta la saciedad viendo cómo se diluían sus sueños terrenales, pero disfrutaron al máximo el sacrificio sangriento que los unió eternamente.

5.2.3. Ismos

Como discípulo profeso de hecho y derecho de todo lo manifestado como destreza divergente en las ramificaciones de las bellas artes, Ramón Gómez de la Serna quiso enaltecer la vida y obra de los precursores del vanguardismo a los que tuvo acceso, o a los que veneró y fueron referentes en su trayectoria profesional. Hacia 1931 Ramón ya había recorrido y vivido en varias ciudades europeas y de América Latina en busca de conocimientos que lo emergieron en mundos alternativos y lo hicieron apasionarse de un estilo que iba calando en la conciencia colectiva de la juventud progresista. Sus observaciones y reflexiones fueron más allá del espectador-lector pasible, ya que se relacionó con los hacedores y teóricos de la vanguardia en casi todas las tendencias de las bellas artes. París fue la metrópolis que más lo sedujo, la que sustentó sus insaciables deseos por ir más allá de lo que no encontró en Madrid y otras ciudades; por eso, en esta entrega, el autor de *ISMOS* recuenta con beneplácito a sus creadores de vanguardia predilectos. Además de haberse relacionado con algunos de ellos, estudió, repasó y reflexionó sobre sus producciones para acreditarse como biógrafo de éstos, pero una biografía que enaltece lo que podría entenderse como solo las cualidades positivas del vanguardismo. Por como lo describe, podría afirmarse que uno de los que más influyó en su conducta de escritor fue el poeta Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary de Kostrowicki (*Guillaume Apollinaire*), a quien Ramón le otorga el calificativo de *APOLINERISMO* para inmortalizarlo en las artes literarias. Aunque conoció a Apollinaire cuando ya estaba en la postrimería literaria, Ramón relata las comparativas que hacían algunos admiradores, quienes cotejaban sus inventivas con las de Apollinaire. “*Este despacho, ¡cómo se parece al de Apollinaire!*” “*Es el Apollinaire español*” (20-21). Enfatiza el autor, sobre los comentarios de damas aristócratas de la época.

Además de su creatividad bifurcada, Ramón admiraba el estilo de vida del poeta, su espíritu de libertad a espaldas de un mundo sujetado por los cánones clásicos y dirigidos por el academicismo impositor. Admiraba sus acciones personales sin pleitesías ante los que controlaban los escenarios, como lo hacía el propio autor en Pombo y como lo hicieron los pintores del Salón independiente de París que, en su asfixiante contienda por expresarse, construyeron un espacio de respiro. Una prórroga temporal que benefició a todos los que se borraron del arte decorativo y se apuntaron en el vanguardismo a todo riesgo.

Aquí habla de la vida personal de Apollinaire como si lo hubiese conocido a fondo, lo que reafirma que escudriñó en su vida personal y familiar, leyó y reflexionó sobre él y su entorno. Así lo testifica cuando, sin haber estado allí, recuenta los amigos que se reunían en el despacho del poeta. “*En el despacho de Apollinaire se reúnen Derain, Marie Laurencin, Henry Matisse, etc., toda la vanguardia llamada cubista un poco después*” (25). Y por la forma como lo narra, el despacho de Apollinaire pudo haber sido fuente de inspiración para que Ramón acumulara objetos sin parar e invitara a escritores como: Ortega y Gasset, Tomás Borrás, José Bergamín, entre otros, para que se deleitaran como los que visitaron el despacho de Apollinaire

En Automoribundia Ramón relata cómo Portugal y España acogieron a artistas, políticos y monarcas exiliados —diez años después, Ramón se exiliaría en Buenos Aires por razones similares—. Apollinaire se quedó en su país y, aunque no consentía ni entendía la guerra, dejó registrado en *Case d' Armons* las atrocidades del conflicto; pues el poeta estuvo en el campo de batalla donde fue herido —causa de su muerte—. A partir de aquí, el autor nos deleita con su tinta amarga sobre la muerte de su ídolo, narrando con hipocondría su

descenso. *El poeta que menos murió al morir. Por eso, como poeta vivo, las ofrendas sobre su tumba son unas flores* (36).

Tanto Apollinaire como Ramón impregnaron con sutileza el contraste de la ligereza y lo sublime, de la penumbra con el júbilo; y si Baudelaire se enfocó en escenarios realistas para crear realidades acomodadas a su antojo, Apollinaire y Ramón se valieron de sus vivencias, de ensalzar sus idealismos discrepantes y denunciar su inconformismo imperecedero.

En muchas de sus obras, el autor nos refiere a los grandes del Siglo de Oro en las artes españolas, y aunque sus producciones no reflejan la pureza de los grandes clásicos de la literatura universal; fueron estos la esencia de su formación y de todos sus ídolos, que también se formaron en academias. Apollinaire fue referente en la literatura, y aquí nos pone en alto relieve a Pablo Picasso como su referido en la pintura de vanguardia. Ordena un resumen biográfico de los altibajos, la evolución y el ascenso a la fama del pintor malagueño con la invención del cubismo, y lo traduce como *PICASSISMO* para inmortalizarlo. Al igual que el autor, Picasso evolucionó la supremacía del arte conservador hacia su propio estilo, a un género arbitrario que aisló lo considerado suntuoso para proponer una realidad transformadora separada de la visión sublime de los objetos y conceptos. Para los pintores vanguardistas, replicar un rostro con exactitud era una fiel imitación de lo existente por eso: Fernand Léger, Juan Gris, Georges Braque, Pablo Picasso, Marie Laurencin, Alice Bailly, Nathalia Goncharova..., transformaron esa realidad (interior-exterior) desconfigurando las proporciones e integrando la simetría descompuesta con contrastes cromáticos arbitrarios. Y puede ser esta la razón por la que el Picassismo es parte del ideario de Ramón, pues él también usó la arritmia para presentar su visión sonora de un mundo en sordidez creativa; un desahogo que, en una primera etapa, solo fue admirado por los anarquistas del arte; pero que reivindicó décadas después las aspiraciones de otros discrepantes, sobre todo después de su descenso físico.

Observamos en el Picassismo cubista un intento de traducción-interpretación a las obras del autor, y si lo pusiéramos en una balanza con el Ramonismo, el equilibrio sería notable. Ambos vanguardistas se enmarcaron en la búsqueda del desafuero como símbolo de resistencia a las imposiciones y París fue, en la mayoría de los casos, esa semiósfera lotmaniana donde ellos reflexionaron; Montmartre fue el laboratorio para encubarlas y el escenario internacional para presentarlas; para aislarse de los dogmas y tradiciones universales heredadas de las antiguas civilizaciones citadas por Wenceslao Castañares Burcio, *Historia Del Pensamiento Semiótico I: La Antigüedad Grecolatina*.

En su recorrido por la vida de Picasso, el autor resalta las influencias del sincretismo africano que tuvo el pintor para llegar al cubismo (Ramón tenía una colección de estatuillas africanas), y cómo pintores como Toulouse-Lautrec y Paul Gauguin infundieron aliento terrenal desde los bares y cabarets parisinos al joven malagueño que llegó a París siendo aún un pintor clásico. *Es la hora de los cafés concerts, de los cristos miserias, de los apóstoles de tabernas, de las mujeres bravías y adornadas de alcohol, sífilis y nicotina* (45).

De acuerdo con el autor, en aquel ambiente rodeado por los maestros del impresionismo, hicieron que Picasso renegara de la armonía aprendida en la Academia San Fernando y del modelo clásico impartido por su padre. Y aunque usó los recuerdos de las tradiciones españolas, los descompuso despóticamente con figuras geométricas para crear una realidad inexplicable ante el espectador en ese momento.

Por motivos del suicidio de su amigo Carlos Casagemas Coll, Picasso atravesó una temporada depresiva y transfirió a sus trabajos toda la aflicción de sus recuerdos por varios años, a los que se conoce como *La Época Azul*. En 1902 regresó a España y la latente realidad lo hizo recapacitar sobre sus intervenciones impuras al arte. El autor narra la decepción de Picasso cuando regresa a París a enfrentar su realidad entre la miseria material y

la frustración, teniendo que vender toda su producción por menos de lo invertido. A pesar de los intentos de los vanguardistas, el arte parisino seguía siendo puro y, marchantes como Theo Van Gogh no comercializaba ni siquiera las propuestas de su hermano Vincent, aunque si las de los impresionistas Claude Monet y Edgar Degas —en este apartado sobre el Picassismo, el autor no menciona a Juan Gris, que para aquel entonces también se encontraba en París haciendo causa común con los vanguardistas—. El autor sigue el recorrido de su pintor predilecto y lo ubica en su época de mayor rebeldía cuando exterioriza un cubismo más rígido, con más fortaleza visual y contenido simbólico desconcertante para el espectador estándar; que es cuando los coleccionistas comienzan a interesarse por sus trabajos -y esta es la etapa que más le atrae al autor, pero como no tenía relaciones primarias con Picasso, es a Diego Rivera a quien le encarga su retrato cubista-. La fama de Picasso se extiende a la Unión Soviética cuando coleccionistas como Tschokine y Morozoff ponen a competir el cubismo con el realismo ruso en las galerías de Moscú; pero el verdadero ascenso de Picasso se produjo cuando fue patrocinado por Robert de Lugano, quien internacionalizó al artista. En este apartado Ramón hace suyo el triunfo de Picasso; y en Automoribundia se refiere al poco apoyo que recibían los escritores de su época (mucho antes, en 1605, Lope de Vega recibió el apoyo de Luis Fernández de Córdoba y de Aragón). Los mecenas no invertían en ellos a menos que fueran compromisarios de la literatura y no les importaba recuperar su inversión. Lo que el autor destaca más del Picassismo es su inferencia en el escenario internacional y de cómo traspasó el cerco clásico, que en ese momento la pintura era un asunto de élite y nadie tomaba en serio ni siquiera a otros como: Matisse, Monet, Renoir, Cézanne, Gauguin, que llevaban décadas intentando insertarse en el mercado internacional del arte. Ramón invirtió parte de la herencia de su padre intentando internacionalizarse. Entre 1906 y 1907 cuando ya se creía que Picasso establecería firmemente el cubismo, vuelve al desconcierto e inserta en sus obras estilos de otras culturas ...*Picasso vuelve al*

desconcierto, a la nada, al arte negro y llena su estudio de Tikis y Sibitis de Oceanía, y él, que, y adoraba las esculturas egipcias, encuentra las fuentes más intrincadas” (48). Algo parecido experimentó el autor cuando en su época depresiva viviendo en Buenos Aires aceptó escribir para el semanario *Arriba* (patrocinado por el franquismo), lo que fue visto como una negación de sus prédicas.

De acuerdo con las reflexiones del autor, el vanguardismo Picassiano vendría a ser un fenómeno brutal frente al arte neoclásico; y algo parecido a ese fenómeno fueron sus tertulias en las que imitaba los tres cacareos de un gallo. Entre los justificantes prácticos y los argumentos ideológicos que apunta el autor para sacralizar el *PICASSISMO* como genuina representación del arte y como tendencia creativa sin importar la exaltación decorativa de la estética neoclásica; cita a Braque: *En esta reconstrucción de lo representado había que sacrificar la humanidad existente en el espíritu y que es lo que separa al hombre de la perfección* (65).

Cualquier tendencia artística similar a la de Ramón, a sus prácticas cotidianas o que representara a los excluidos era suficiente para que la dejara registrada en Ismos como tendencias de arte liberal. Por eso, el *FUTURISMO* es uno de los estilos que ocupa un lugar privilegiado en este recuento. Una corriente fundada por el poeta dramaturgo y escritor Filippo Tommaso Marinetti, de quien el autor indica ser su viejo amigo, como prólogo de este capítulo. Al igual que André Breton sentó las bases para la pintura surrealista, también Marinetti hizo sus aportes y, posteriormente Salvador Dalí la llevó al lienzo, a parte del surrealismo.

La discordancia ideológica que podría trascender entre Ramón y Marinetti es el hecho de que el primero mantuvo una postura revolucionaria en toda su trayectoria profesional, y si bien se

mantuvo neutro en los conflictos bélicos, sus sentimientos estuvieron íntimamente asociados a la gente común. La corriente de pensamiento de Marinetti se situó en el lado opuesto de las sociedades excluidas, pues la concepción y lanzamiento del manifiesto Futurista sentaron las bases para al fascismo italiano liderado por Mussolini. No obstante, si bien existían diferencias entre ambas ideologías, la pintura futurista reivindicó el vanguardismo en la praxis, pues pintores como: Aleksandra Ekster, Giorgio Morandi, David Bomberg, Umberto Boccioni, Alexander Bogomazov, Alexander Bazhbeuk-melikyan, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Gino Severini, Guiliherme de Santa Rita, Vsévolov Myerhold y Valentina de Saint-Point, entre otros, se pusieron del lado de la resistencia con sus invenciones. Cuando el Futurismo se transfirió a la pintura, intentó inferir en los valores estéticos del romanticismo-Quattrocento-Quintochoento como forma de desidealizar el orden clasista de estos movimientos. El Futurismo irrumpió en los escenarios clásicos con técnicas modernas, con propuestas de velocidad en las formas, con discordancia cromática exagerada e intensidad conceptual.

Futuristas y cubistas intentaban cambiarle el rostro a la realidad visible, transformar las imitaciones en creaciones que nada tenían que ver con la perfección convencional; sacaban de la realidad su perspectiva de ver el entorno, en el que la belleza se encontraba en el fondo y no en las formas. En la literatura aludía a una retórica menos humanista pero más humana; una dialéctica enmarcada en el juicio colectivo, sin exclusividad; aunque no se asociara con lo que el lector esperaba.

En Automoribundia, refiriéndose a la escritura, Ramón define a la mujer como una distracción si no hay una atracción real o una motivación que conlleve al compromiso, por eso se ubica en la misma línea sentimental de Marinetti y traduce los amoríos del creador del Futurismo con los suyos cuando se dejó seducir por los encantos de Luisa Sofovich; un

contexto en el que también fue atrapado por los trasiegos económicos que afectaron su oficio de escritor y su creatividad.

Un día Marinetti, el enemigo de la mujer y del matrimonio, recibió la sonrisa de una estatua de carne y cayó en sus redes. El poeta había escrito dramas en que el hombre, al sentir que se atravesaba en su camino el feroz enemigo de la mujer, salía por el balcón en evasión feliz, porque el piso desde que el protagonista se tiraba no era un quinceavo piso (118).

Después de haberse relacionado con damas de compañía en París, Londres, Lisboa, Nápoles y otras ciudades que recorrió en busca de escenarios para promover su literatura; Ramón terminó flechado por Luisa, quien le hizo ver otra realidad fuera de su universo interior. Y así relata el autor la introducción de Benedetta en la vida de Marinetti, una mujer que captó su atención y se interpuso en el alma aventurera y en el submundo del poeta. Dos realidades a las que Ramón les presta especial atención por tratarse de un libidinoso como él que disfrutó de los placeres terrenales hasta que se desencadenó de su pasión platónica de cera, y apareció la mujer humana ideal. Es el símbolo de la adjudicación de todas las ilusiones del escritor, de sus añoranzas y sus vanidades confrontadas con los atributos corporales y las delicias interiores de una mujer inesperada, después de haber vivido entre proveedoras de placer. Interpretando a Ramón, Benedetta fue para Marinetti como lo fue la amante secreta de Van Gogh de la que tanto le habló a Theo en sus cartas; o como la amante predilecta por la que Baudelaire deliraba.

La cultura y el arte negro son uno de los protagonistas de los Ismos, y en los años veinte ya eran sonoros algunos matices del movimiento negroide en España (ya desarrollado con fervor

en Estados Unidos). El rastro de Madrid era para entonces el epicentro de objetos que representaban la multiplicidad cultural, donde Ramón escarbaba para conseguirlos. Compró reliquias del sincretismo, talismanes y estatuillas negroides. Y a esta tendencia la denomina *NEGRISMO*. Aunque España fue mercader de esclavos africanos, no mucho le había quedado de la cultura de los negros. El despacho de Ramón era y es depositario de artilugios del negrismo. Muchos de sus amigos pintores y escritores depositaban su confianza en estos objetos creyendo que tenían poderes curativos. Un sincretismo que se transfirió al vanguardismo sin mucho esfuerzo, pues después de la abolición de la esclavitud, la comunidad negra en Europa creó su propia industria cultural y sus exposiciones eran muy frecuentadas por seguidores y hacedores de la vanguardia. ¿Qué buscaban allí? Cualquier cosa que se identificara con la disidencia o que pudiera ser usado como objeto arte esotérico. La cuna de los artistas excluidos, exiliados y disidentes fue para aquel entonces París, que albergó una considerable comunidad del *ARTE NEGRISMO*⁶⁹; y allí estuvo Ramón recolectando objetos que hoy se exhiben en su altar del Museo Conde Duque.

El autor se plantea varias interrogantes —o preguntas retóricas— para intentar entender por qué el arte negro (los ídolos) ha influido en la vanguardia. Y a pesar de los tabúes e interpretaciones que se le haya dado al negrismo, él tiene su propia concepción sobre esta tendencia. “*Los ídolos negros representan lo que no está representado, toda esa parte de la vida oscura que no acaba de ser misterio ideal, sino, el bandidaje de las sombras, su asechanza real, la materia amenazadora*” (125).

Otra doctrina en la que Ramón expresa su devoción es la luz, y la glorifica como *LUMINISMO*. Alude a la intervención entre luz y forma como beneficio visual a la función que

⁶⁹ Aunque el autor lo analiza desde una perspectiva europea, el movimiento *Negrismo Literario* nace en las Antillas Caribeñas como forma de enfatizar en los problemas culturales de la sociedad negra; promoviendo los valores de la identidad cultural de su etnia. Luego se extendió por las Antillas francesas, que eran reservorios de esclavos. En Estados Unidos se desarrolló con mucho énfasis por ser el primer país en abolir la esclavitud.

brindan las lámparas en los espacios de recreación, salas de estudio y, muy específicamente, le agrega un valor divino como elemento de orientación y guía en la oscuridad. Le añade valor estético y funcional en la arquitectura y en los espacios exteriores públicos para darle realce decorativo. Ramón incorporó lámparas en todos sus despachos (en techos y escritorios) a las que denominó universos que ofrecían luminosidad en sus momentos de soledad. En este Ismo, el autor evoca una retórica poética y filosófica para definir los beneficios y el valor conceptual del luminismo artificial, pero sobre todo del natural.

La revista Klaxon circuló en Sao Paolo y Rio de Janeiro (1922-23) para difundir los idearios del movimiento modernista en todas sus manifestaciones y, específicamente para designar las bocinas de los automóviles. Esta revista Ramón la incluye en los Ismos por considerarla un canal importante que promovía la ascendencia del arte contemporáneo y los nuevos talentos sin importar el origen o el contenido arbitrario de las realizaciones. —Los medios tradicionales consideraban que los contenidos de Klaxon no cumplían con los cánones establecidos para ser publicados—. *El Klaxon es el aparato de remate para el vehículo de las velocidades tontas. Es el aparato disparatado para el esperpento, para ese coche feo que se ha inventado ahora* (143).

Entre los exhibidores de objetos del despacho de Ramón, los estantes eran plataformas multiusos y decorativos, por eso también los honró en la lista de los Ismos. Además de ser mobiliarios decorativos, en los estantes descansaban sus retratos, estatuillas, libros, láminas y cualquier objeto que se adaptara en esas tarimas llenas de vida. El *ESTANTERISMO* fue para Ramón un concepto tangible casi imprescindible, al que le dio más que el simple valor de

escaparate, pues en él descansaban sus objetos más preciados. Allí descansaba la radio, fenómeno modernista del que Ramón se hizo adepto; las esculturas negroides, fotografías, la colección de pipas, etc. Del estante se recostaba su mujer de cera y altar de contemplación en momentos de reflexión. “*Cabezas de oro, cabezas de caracol, cabezas de galenas, cabezas de remate de violín, todo sirve de cabeza a esos nuevos seres que hacen ver cómo pueden convertirse en seres pensantes las cosas más absurdas*” (146).

Como glorificador de la vida nocturna parisina y retratista de los mismos escenarios que a Ramón le atraían, a Henri Marie Raymond de *Toulouse-Lautrec-Monfa* también lo inmortalizó dándole a su estilo la categoría de *TOULOUSELAUTRECISMO*. Aunque en casi todos los Ismos Ramón sacraliza el cubismo, y es confeso seguidor de sus creadores; Toulouse es el arquetipo que lo emergió en la pintura de vanguardia. El autor compara la apariencia física de Lautrec con sus creaciones, las considera arbitrarias, caóticas y grotescas; y esos eran precisamente los calificativos que la crítica madrileña otorgaba a la literatura y a sus conferencias –similitud conceptual entre ambos vanguardistas–. Los dos representaron el humorismo contradictorio en líneas sediciosas; ambos preferían la vida nocturna y desde allí hicieron sus más notables creaciones. Amantes furtivos y compromisarios solo con el arte, hasta que llegados a un punto de inflexión pausaron las andanzas por la llegada del amor. En esta dedicatoria aparecen los mismos escenarios y personajes a los que aludió en *Automoribundia* en sus viajes a París: *Las bailarinas de Moulin Rouge, Ivette Gilbert...* Se traslada a sus despachos y recuerda las luces de su universo sideral en donde colgaba los carteles de Lautrec. *...arrancados a la valla de París, costrosos de engrudos, embadurnamiento de miradas canallas. Sus carteles provocan obsesión...* (151).

Aunque en pocas líneas, incluyó en los Ismos el *MONTRUOESISMO*, un movimiento al que le atribuye las dantescas momias del médico Chauveau, quien expusiera en París una colección de figuras de animales disecados que ocasionaron terror a los espectadores. Al igual que Ramón, el doctor Chauveau también fue un recolector de cosas raras, desechos y curiosidades negristas.

El estilo escultórico de Oleksandr Porfírovich Arjipenko-*Archipenko*, es merecedor de su reconocimiento, y lo nombra *ARCHIPENKISMO* por la forma en que este artista arbitrario intervino los materiales para forjarlos a su antojo. Siendo Ramón un vanguardista consagrado, admiró el cubismo fundamental de Archipenko. En sus viajes a París, Ramón visitó los Salones des Independants y D'Automne, donde el escultor expuso sus primeros trabajos junto a: Georges Braque, Aleksandra Ekster, Pablo Picasso, Kazimir Malévich, Vadim Meller, André Derain... ¿Pero qué es el *Archipenkismo*? Si diéramos un vistazo panorámico a la trayectoria profesional de Ramón, este estilo encaja en sus ideales, pues ambos insertaron en sus obras la fortaleza de un lenguaje ordinario retorcido y una dialéctica irónica y sediciosa.

La escultura de Archipenko es una escultura con la completa desvergüenza de lo nuevo. Su Venus de Médicis no se tapa ni siquiera con la concha de la mano. Es la escultura cínica del todo, despotricada, hija de carpintero genial, pero que no pierde, por mucho genio que tenga, su cosa de carpintero, su primera ingenuidad de artesano... (156).

A pesar de lo incomprensible que fueron y son las esculturas de Archipenko para los espectadores comunes, Ramón las consideraba más realistas que cualquier pieza del romanticismo por considerarlas reproducciones de una realidad simulada. Ramón exteriorizó

el cubismo del escultor desde un contexto invisible para el espectador, pero fehaciente para la realidad del universo que quería representar el artista.

Un hecho casi universal que el autor no deja pasar por alto y que provocó que su pluma lo registrara, fue la revolución industrial que trajo consigo las grandes fábricas, la locomotora y los frenéticos objetos e instrumentos bélicos. Como *MAQUINISMO* bautiza el autor a esta transición de la era de las manualidades a la de las máquinas. Los símbolos de la conmoción y la admiración entusiasmaron al autor, y a otros, a enfatizar sobre las transformaciones sociales que trajo consigo el llamado maquinismo.

En cada uno de los Ismos, el autor es recurrente en su admiración por pintores que se incorporaron al cubismo o que tuvieron semejanzas con esa tendencia; por eso hace un tributo al artista francés André Lhote, quien se destacó en varias tendencias de la vanguardia europea (cubismo, posimpresionismo y el Grupo de Puteaux) y que, como otros disidentes admirados por el autor, encontraron en el Salón de los Independientes y en el Salón de Otoño de París los espacios ideales para presentar sus trabajos. Para Ramón el *LOTHEISMO* tiene similitud con otras tendencias, lo compara con el estilo de Diego Rivera y el de Modigliani —¿Por qué Modigliani?—. Amedeo Modigliani tuvo una corta vida, sus inventivas, al igual que las de Ramón, fueron rechazadas en principio. Ramón desconfiguró la literatura incorporando una retórica populista-arbitraria y Modigliani desproporcionó los rostros y desconfiguró la composición. Ambos fueron reconocidos solo después de muertos.

Lothe observó el interior de sus modelos dejando los aspectos banales en planos inferiores y plasmó con sinceridad la expresión de las formas expresando su realidad invisible. “*Lothe había conseguido la vivacidad naturalista dentro de las reglas y las libertades cubistas.*”

Estaba la calidad de cada hora y de cada espacio, conseguida en el lienzo gracias a la pintura, solo a la pintura” (162).

El *SIMULTANISMO* es la disciplina artística creada por los esposos Delaunay –Roberto y Sonia–. Fueron forjadores de una expresión y una tendencia, fueron visionarios que acumularon el arte desechado y que les resultó en colecciones cualificadas que se tradujeron en cuantiosos beneficios. Además de Simultanismo, los Delaunay admiraron, idealizaron y coleccionaron cubismo, posimpresionismo y arte abstracto desde el grupo de Puteaux⁷⁰. Otros artistas contemporáneos también concibieron un arte fecundo desde la solidaridad conyugal: Mary Cassatt y Edgar Degas, Natalia Goncharova y Mijaíl Lariónov, Aline Charigot (modelo) y Auguste Renoir, Ilya Repin y Vera Repina, entre otros.

Algunos símbolos del arte de vanguardia están fundamentados en la etnografía. En sus estudios sobre la cultura japonesa, el semiólogo francés Roland Barthes denominó a este país como *El Imperio de los Signos*⁷¹; y muchas de las influencias de la vanguardia europea provienen de África; otras, son autóctonas. Tal vez por eso, en este recuento no podía faltar el Jazz, y el autor le dedica sublimes epítetos, tanto por su gusto por la misma, como por su incursión influyente en la Europa vanguardista. Como otros movimientos a los que Ramón le rinde culto, el *JAZZ*, derivado del negrismo reprimido por la supremacía de la música clásica, se abrió paso desde los espacios populares como lo hizo el humorismo tertuliano de Ramón.

⁷⁰ En el *Grupo de Puteaux* se congregaron muchos artistas y críticos europeos precursores del Orfismo, desprendido del cubismo. *Puteaux* se formó hacia 1911 y se reunía en la villa de Jacques Villon en Puteaux en las afueras de París para discutir y desarrollar las ideas que darían las bases filosóficas al Orfismo. Buscaban diferenciarse del cubismo de Juan Gris, Picasso, Braque y Léger. Su primera exposición fue en Salón des Indépendants en primavera en 1911.

⁷¹ Roland Barthes: fue tanta la impresión de este autor en sus recorridos por Japón, por su riqueza en simbolismo y su extensa cantidad de signos, que lo definió como *El Imperio de Los Signos*.

El Jazz es un género embrión de las tradiciones de África occidental que rebrotó en el sur de Estados Unidos en la segunda mitad del siglo diecinueve; expandiéndose en todo el planeta a partir del siglo veinte. Las comunidades negras del sur de USA incorporaron esta composición musical a partir de instrumentos de viento (Saxo-Trompeta), como una reacción espontánea para reivindicar sus raíces que, a pesar del veto cultural que tuvo que rebasar, se expandió a otras culturas dentro y fuera de América. Y siendo este ritmo musical del agrado de los artistas vanguardistas establecidos en la Francia rebelde, no podía faltar el tributo al *JAZZBANDISMO*. Desde que surgió el vanguardismo, Francia acogió a sus exponentes y por ello el Jazz fue reconocido como tal. Estados Unidos fue cuna de la esclavitud, y luego de la abolición los negros se lanzaron en busca de su identidad, buscaban reivindicar su libertad y hacerse notar con sus costumbres. ¿Qué es el *JAZZBANDISMO* para Ramón? Un ritmo musical contagioso que unió las diferentes clases sociales, dejando a un lado las diferencias culturales entre el intelectual academicista y el gestor de la cultura popular. *...define la mezcla libertaria, y por eso no hay que buscarle fuentes oscuras, sino aceptar lo que tiene de la Nigricia y lo que ha tomado prestado de lo Klaxon que trazan la línea de las aceras en las calles modernas. Mucha rebeldía hay en el jazz cuando en el instrumento que más se destaca en sus conciertos, como el tenor de un conjunto, el saxofón, fue perseguido cuando lo inventó Adolfo Sax... (179).*

En Automoribundia Ramón reclamaba porqué lo tipificaban de humorista, y llegó a entender que en realidad lo era; pues tanto en sus greguerías, en sus conferencias y tertulias, en sus novelas y en sus artículos dejó incrustada la picardía sediciosa y la jocosidad agridulce. Por eso al *HUMORISMO* le dedica extensas páginas, un homenaje que podría ser las memorias condensadas de una parte importante de sus ocurrencias polifacéticas. Al igual que

Wenceslao Castañares en *Pensamiento Semiótico II*, Ramón cita a los filósofos Hipócrates y Praxágoras para dar argumentación científica y justificar el humorismo. En su caso, el humor va acompañado de una retórica cargada de alegorías y metáforas visuales⁷². Para el autor el humorismo es la vida vista desde el reflejo de un espejo. Es, ver el lado amable del perjuicio y la alegría de las calamidades; tal y como lo argumentó en sus tertulias Pombianas, en donde convertía una idea trivial en un monólogo que provocaba el embelesamiento de los presentes. Tiene muchas explicaciones, pero se reduce a nada. “El *humor es ver por dónde cojea todo, por dónde es efímero y convencional, de qué manera cae en la nada antes de caer, de qué modo está ligado con lo absurdo, aunque no lo crea, cómo puede ser otra cosa o ser de otra manera, aunque esté muy pegado de cómo es*” (201). De acuerdo con lo expuesto por el autor, cuando lo grotesco y espantoso crea apatía y rechazo, el humor lo moldea, lo adapta al contexto, lo convierte en burlesco y soportable. El humor abre un paréntesis entre la intolerancia y el sarcasmo; es estampa y epígrafe para recrear la convergencia, por conservadora que parezca.

El *LIPCHITZMO* es la ideología creada por el autor para definir el comportamiento y la creatividad de un artista considerado por él como un creador excepcional; para enaltecer las cualidades físicas y espirituales de otro de sus vanguardistas más respetados, el escultor cubista ruso Chaïm Jacob Lipchitz, a quien extiende enunciados excelsos por pertenecer a su movimiento vanguardista predilecto y por retorcer el arte a su máxima expresión sin perder la estética conceptual. Formado en Montmartre bajo las influencias del cubismo analítico de Juan Gris, e influenciado por la inmediatez creativa de Picasso y por el desprendimiento cubista de Modigliani. —Artistas a los que Ramón enaltece en varios de sus libros—.

⁷² En una publicación en [elpais.es](https://elpais.com/cultura/2018/04/16/actualidad/1523893790_673539.html), el periodista Manuel Morales, explica la mezcla de humor, metáforas y dibujos en 100 greguerías que Ramón creó durante 30 años y que fueron publicadas en la prensa española, y en algunos medios internacionales. https://elpais.com/cultura/2018/04/16/actualidad/1523893790_673539.html

Otro de los vanguardistas que extiende esta lista es Fernand Léger, que además de ser cubista sobresalió en el surrealismo y de Arte naíf y del Grupo Puteaux. *TUBULARISMO* es el nombre con que el autor designa la escuela en la que inserta a Léger que, con la incorporación de figuras cilíndricas en sus pinturas, diversificó el cubismo convencional. Un multidisciplinario en las técnicas pictóricas que rebasó el estilo convencional de los vanguardistas de su época. A pesar de la inmediatez de los vanguardistas franceses, Léger intervino el lienzo con profesionalismo y evocó en los conceptos el futurismo visual de sus creaciones, sin que la deshumanización visual del arte resquebrajara su idealismo.

Las pinturas y grabados de Marie Laurencin pudieron haber sido la transferencia de la literatura de su esposo Apollinaire. Ella presentó el simbolismo de la libertad en los trazos, la soltura espontánea en la aplicación de la técnica y el descuido intencional de los detalles inacabados. Exhibió un expresionismo fugaz, menos trabajado que el de Gauguin; pero a la altura del posimpresionismo de Cézanne. Incorporaciones que agradaron tanto a Ramón que las exaltó con la denominación de *NINFISMO*, por considerarla la ninfa del vanguardismo. Y posiblemente haya sido inspiradora del autor cuando visitó Madrid, cuando Ramón estaba en franca euforia de su libertad literaria.

El *DADAISMO* es, tal vez, la más pura similitud pictórica traducida a las anexiones caprichosas que Ramón le hizo a la literatura. Es la intervención sediciosa al romanticismo dogmático sin alejarse tanto del concepto de la pureza, pero desdeñando los cañones estéticos de la figura. Y precisamente esa fue una de las intenciones del autor con sus inventivas. Cuando el poeta rumano Tristan Tzara hizo la declaración de principios de una propuesta incomprensible en la revista Dadá (1918), no tuvo mucha acogida entre los vanguardistas, pues Tzara fue formado

en el comunismo soviético, quienes enarbolaban un arte puro enmarcado en un realismo adaptado e impuesto a su conveniencia; pero cuando fue traducida a la pintura por los aficionados, entonces despertó el interés entre los pintores de oficio fuera de las fronteras soviéticas. Además, había recibido el apoyo de idealistas como: Philippe Soupault, Paul Éluard, André Breton y Louis Aragon.

Ramón idealizó todas estas tendencias intentado traducir el sentir colectivo de los vanguardistas y, aunque los define con individualismo, muchos estuvieron y están de acuerdo con la interpretación que les hizo a sus artistas y tendencias predilectas.

5.2.4. El Despacho de Ramón Gómez de la Serna; Greguerías

Ramón se graduó de abogado y nunca ejerció su profesión, su título agonizó colgado en las paredes de sus despachos como una reliquia más de su gran colección de carteles y panfletos. Es posible que mirara ese diploma de reojo cuando rememoraba el sacrificio de sus años en la universidad y que, aunque tenía relaciones de sobras como jurista para instalarse a representar o defender a los aristócratas, eligió el camino de la bohemia como instrumento de rebelión pacífica en contra de estos que lo criaron y lo formaron. No mordió las manos de aquellos que lo alimentaron con la sabiduría conservadora, pero sí les restregó y les devolvió el favor con altares sediciosos donde la acumulación de cachivaches se burlaba de del academicismo. Sustituyó su carrera inicial por el oficio de escritor popular y en vez de ir a los tribunales a representar posibles clientes, el arte de la acumulación y el periodismo literario lo convirtieron en un autodidacta de las bellas artes que intentó convencer a los conservadores de que se podía reeducar la sociedad desde el contexto vanguardista. Fue un crítico de la crítica, un autocrítico de sus invenciones y un multifacético de la oratoria popular que cautivó a los espectadores con sus improvisaciones sacadas de la esencia de los barrios donde vivió y de las ciudades que visitó; pero en su mayoría sacados de su universo de aforismos. Recreó sus invenciones con variedades dialectales autóctona de zonas rurales y de su mundología citadina. Su estilo fundamental⁷³ sobresale ante el de sus contemporáneos.

⁷³ ...inventor de greguería y figura fundamental de la vanguardia española y madrileña, perteneciente a la generación de 1914, junto a otras figuras señeras de la cultura como Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Miró, Pablo Picasso, José Moreno Villa, Gutiérrez Solana o Melchor Fernández Almagro, quien afirmaría en fechas tempranas, que Ramón constituía por sí solo “una generación unipersonal”. LOS DESPACHOS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, Eduardo Alaminos López (2014: 6).

En el cúmulo de objetos en los despachos contruidos se encuentran los símbolos que representan el estilo de vida de un bohemio encantador que cambió sus raíces formalistas por las del arte amotinado. Un idealista antisistema que irrumpió con la vanguardia a la literaria clásica. Durante más de medio siglo en sus recorridos y estancias por Europa y América recolectó innumerables objetos de arte y documentación. Amontonó y recicló lo desechado, todo lo que era de su interés ofertado en rastros y en anticuarios para llenar escaparates que recrearon los tabernáculos contruidos a lo largo de su vida. El Museo de Arte Contemporáneo Conde Duque reúne muchas de esas piezas artísticas, documentación gráfica y audiovisual en donde el Museo Portátil es un altar bautizado como *El Despacho de Ramón*, en donde se reúne parte del historial más importante de su vida y sus acopios; y al que el escritor Eduardo Alaminos López califica como *un Museo portátil monstruos*. Alaminos López exterioriza las crónicas de cada uno de estos objetos y lo que representaron para Ramón en su vida, en sus despachos. Un recolector que dio vida y humanizó las quimeras, que convirtió lo simple en complejidades con múltiples significantes; transformó cualquier cacharro en la fantasía de su estética caprichosa. El despacho es testimonio tangible de su picardía y el humor incrustados en los fotogramas de su vida.

Ramón fue un apasionado por la lectura y un fundamentalista en la escritura; un acumulador incesante y viajero incasable. Un aventurero de oficio que cautivó a muchos de sus colegas contemporáneos con sus inventivas de hacer de una idea la evolución popular en la retórica, el dibujo y el collage. Creador de un sistema de signos que provocaron que muchos de sus adeptos reprodujeran su imaginación e inmortalizaran sus creaciones. Fue un prolifero compilador de objetos de anticuarios, cosas de rastros, de la vida cotidiana, mobiliarios, maniqués. Dador de vida a la naturaleza muerta y estimulador de lo inamovible; con intensidad recicló incansablemente cualquier cosa que le pareciera de utilidad, aunque no la tuviera. Creador de una tendencia filosófica (*El Ramonismo*) que, aunque no estuvo a la

altura de la *Razón y la Fe* de Agustín de Hipona, tiene el toque popular que lo sitúa en un lugar privilegiado de la intelectualidad contemporánea madrileña. Más de medio siglo recolectando sueños para construir un idealismo divergente, novedoso, llamativo, sin igual... Miles de piezas de diferentes culturas, como si hubiese querido meter su universo en una habitación para estudiarlo y sacar conclusiones sobre la existencia. ¿Mereció la pena? El despacho de Ramón es el testimonio vivo de un estilo inigualable, forjado con la trivialidad de un bohemio consagrado en la estética pública de un arte que se asentaba a la altura de otros doctos de la vanguardia española; y que posteriormente otros se hicieron compromisarios de sus universos artísticos. Su sala de trabajo era su trono, su altar, su consultorio y la hernita donde reflexionaba. Allí construía revistas, redactaba conferencias, cuentos e ideaba los guiones de sus actuaciones.

Con la invención de las *Greguerías* consumó lo que posiblemente más le importaba, reflejar su conciencia crítica humorística a través de la transversalidad entre frases y dibujos o, tal vez crear un sistema sígnico que convidara a los eruditos de la lógica y la dialéctica a despertar de la obnubilación de la rancia filosofía aristotélica, platónica, agustiniana [...] ¿Logró sus propósitos? Hoy son referencia de genialidad en la escritura y forman parte de la identidad literaria madrileña- española.

Las greguerías son frases cortas, máximas regularmente formadas por un enunciado sutil, curioso; con las inclinaciones ideológicas del autor, en donde el humor y el pragmatismo se entrecruzan con la cotidianidad de la variedad dialectal. Su lírica está correspondida con las imágenes que la acompañan, lo que las hace axiomáticas. Algunas están redactadas con sencillez, otras están cargadas de surrealismo confuso, implícito; con un toque de barroquismo o con retórica modernista.

Los que matan a una mujer y después se suicidan debían variar el sistema: suicidarse antes y matarla después.

Los globos de los niños van por la calle muertos de miedo.

El bebé se saluda a sí mismo dando la mano a su pie.

La gallina está cansada de denunciar en la comisaría que le roban los huevos.

El cometa es una estrella a la que se le ha deshecho el moño.

El arcoíris es la cinta que se pone la naturaleza después de haberse lavado la cabeza.

El vapor es el fantasma del agua.

La escalera de caracol es el ascensor a pie.

La leche es el agua vestida de novia.

Las greguerías establecieron un molde de escritura que es referencia de creatividad literaria y que, fusionadas con los bocetos, dan una doble elocución de significantes. Ramón fue un amante furtivo del arte de vanguardia, admiraba el cubismo, el muralismo, la escultura primitivista y todo lo que representara su universo imaginario. Además de sus despachos, Ramón tenía otros espacios predilectos en donde la bohemia tomaba el control de las interminables tertulias, las discusiones en el Café de Pombo, desde donde polemizó sus inventivas, comentó y presentó algunos de sus libros y los de sus amigos. Aunque soplaban aires de guerra, Ramón aprovechó los espacios y acontecimientos de Madrid y Europa para enriquecer sus conocimientos acerca de la cotidianidad de esas metrópolis. En el salón de los Artistas Independientes en París, donde pintores excluidos que formaron *La Société des Artistes Indépendants* pudieron exhibir su arte disidente en contraste con la supremacía del arte clásico; en esas tendencias se subscribe el estilo de Ramón. Precisamente, desde aquellos mismos espacios pudo Juan Gris presentar en 1912 sus primeros trabajos. Con el lema: *Sin jurado ni premios* establecieron esta sociedad los pintores Paul Signac, Albert Dubois-Pillet,

Odilon Redon y Georges Seurat; y le abrieron las puertas a otros como: *Salvador Dalí, Vincent Van Gogh, Joan Miró, Edvard Munch, Henri Matisse, Aleksandra Exter, Georges Braque, Alexander Archipenko, Maurice Boitel, Bernard Buffet, Marc Chagall, Vasily Kandinsky, Kazimir Malévich, Giorgio de Chirico, Alberto Giacometti, René Iché, Vadim Meller, Amedeo Modigliani, Piet Mondrian, Odilon Redon, Henri Rousseau, Diego Rivera, Alfred Sisley, Léopold Survage, Henri de Toulouse-Lautrec, Pablo Picasso, Piet Mondrian, Odilon Redon, entre otros*

La visita de Ramón a este salón le encendió la creatividad, y cuando regresó a Madrid repleto de ilusiones y rebozado de ideas, se extasió y se enclaustró en su despacho igual que como lo hiciera Juan Gris cuando pintó 250 óleos de un solo tirón. Ramón volvió al barrio con más ímpetu de recolector e inició la reinstalación de un altar para su ego, para glorificar a muchos de los artistas anteriores. Él también fue marginado como los del Salón de París, por se alojó en Café de Pombo y no en un palacio o teatro de lujo (que no se iba a permitir); y aunque su padre fue un influyente político, no iba a ser aceptado como intelectual después de sus descomposiciones literarias. Aunque sí accedió al centro intelectual más importante de aquellos tiempos, el Ateneo.

Ramón fue un imán para las cosas raras, llenar los escaparates era uno de sus pasatiempos; convertir sus estantes y paredes en relatos saturados de personajes y locaciones fue también su recreación. Un obsesionado con los artilugios oscuros, un comprador compulsivo de cualquier cosa que no encajara en el despacho de nadie. Puede decirse que fue un repulsivo hacia lo clásico. Su corriente de pensamiento se instituyó en las calles; pues tanto las greguerías, los dibujos, objetos y collages fueron recolectados y erigidos en los suburbios citadinos. Fue un vigilante del patrimonio en descenso y un protector de los objetos olvidados.

Mientras Madrid iba evolucionando, Ramón no notaba cambios trascendentales, pero sí recreaba en sus trabajos las imágenes de la cotidianidad e iba dejando registros de lo que le parecía interesante; puede que por tales razones el lenguaje de su escritura se sitúa en la complejidad de su individualismo, al que añadió metáforas con significados sacados de la inmediatez y del minimalismo precoz. Quiere decir muchas cosas y las resume en enunciados pragmáticos que, acompañados de los dibujos, formulan una verdad con velo de picardía. Las greguerías son hibridaciones semánticas donde se conjuga lo efímero y lo tangible, atadas con componentes del entorno que les dio vida; son la suma de las inquietudes de Ramón, su nerviosismo por salvaguardar el folclor, el sincretismo y la dialéctica de un lenguaje traducido a su antojo. Exhibe un paralelismo entre lo popular, lo romántico y lo clásico; en los que incluye la vileza, el sarcasmo y la poética agri dulce. Aunque el contexto y la tendencia literaria fueron equidistantes, Ramón actuó con algunos rasgos característicos del estilo de Francisco de Quevedo⁷⁴, quien se destacó en la poética, la narrativa, el teatro, la escritura humanística, etc. Algunas de las greguerías de Ramón tienen similitud con algunas de las citas de Quevedo, como, por ejemplo:

“El que quiere de esta vida todas las cosas a su gusto, tendrá muchos disgustos”.

“La soberbia nunca baja de donde sube, pero siempre cae de donde subió”.

“Por nuestra codicia lo mucho es poco; por nuestra necesidad lo poco es mucho”.

“El amigo ha de ser como la sangre, que acude luego a la herida sin esperar a que le llamen”.

“Todos los que parecen estúpidos, lo son y, además también lo son la mitad de los que no lo parecen”. (F. de Quevedo)

“Mejor vida es morir que vivir muerto”.

⁷⁴ Entre otros géneros, Quevedo se destacó en la sátira picaresca, en el humor perspicaz y la ferocidad de sus personajes. Como ejemplo sus obras: *“La vida del Buscón llamado don Pablos”*- *“Los Sueños”*.

"Con pocos, pero doctos libros juntos, vivo en conversación con los difuntos y con mis ojos oigo hablar a los muertos".

La acumulación ilimitada en el Despacho de Ramón es la traducción tangible de su escritura. Describió cada pieza como si fuese creación suya, las tipificó dándole un valor agregado y les añadió un uso particular para los que fueron creadas. Y así describe a Madrid, con sus defectos, pero para él era el escenario perfecto. Los cambios abruptos de la ciudad pudieron haber sido catalizadores de su inspiración para recrear sus inventivas aisladas de los paradigmas clásicos. Puede que su contemplación y posterior reflexión sobre el arte clásico exhibido en Madrid no le convenciera de que fuera el arte que representara sus ideales, y por eso recolectó piezas de arte negroide, objetos sincréticos y figuras fetichistas inanimadas y levantó un altar para su ego. Ya Madrid era una metrópolis internacional con grandes avenidas⁷⁵, en donde transeúntes de todo el mundo disfrutaban en las terrazas de bares y restaurantes las delicias de sus vinos y sus platos, del romanticismo en sus teatros y museos; desde un balcón Ramón observaba con ojo crítico la ciudad. Y así inicia el proceso creativo de un utópico con raíces conservadoras. Cuando centros de ocio como el cine abrieron sus puertas cautivando el interés colectivo, Ramón planeaba su incursión en las artes escénicas, pero al no ser aceptadas sus propuestas tendió su propio telón en un teatro exclusivo al que llamó Torreón de Velázquez. Así también lo hizo cuando se popularizó la radiodifusión, desencadenó sus intranquilidades y desde su despacho difundió todo lo que había acumulado en su memoria durante años. Poco a poco fue fraguando lo inimaginable para muchos. Estaba centrado en lo estrambótico, acrecentando su despacho con piezas míticas, épicas, eróticas, mágicas; una colección de falsas taxidermias, la suma de toda la naturaleza muerta que cupieran en su almacén hasta recrear una habitación tan emblemática, contradictoria,

⁷⁵ En su libro *La Torre de Marfil*, Ramón define la ciudad como la única eficiencia de la civilización.

ambigua y exagerada como su propio estilo de vida. “*Monstruoso*”, así define Eduardo Alaminos el despacho de Ramón en el Museo Conde Duque. Más que un despacho, éste se asemeja al búnker de un conspirador inofensivo pero indoblegable que, con el cúmulo y saturación de tiestos, inicia una insurrección pacifista. Construyó su santuario con tiestos, trastos, reliquias, esculturas, recortes de revistas, carteles, pipas, sillas, pisapapeles de cualquier índole, dibujos, portarretratos, espejos, amantes inanimadas, transmutaciones de obras famosas de cubismo-surrealismo, ceniceros, tazones, lámparas, esculturas, estatuillas, bustos, fotografías, esqueletos, mamparas, bastidores, caballetes, flores disecadas, cerámicas, vitrales, biombos, libros, libreros, cómics, abanicos, máscaras, tapices, exhibidores, utensilios reutilizables e innumerables objetos indefinidos. Baudelaire fue el poeta de la lírica lúgubre, y por su estilo de vida, por su individualismo literario-pictórico se vio inexorablemente convidado a vivir en los cabarets parisinos entre el sexo furtivo, el licor y opio. Ramón tuvo afinidad con él por las mismas circunstancias; erigió un despacho con el cúmulo arbitrario de sus delirios, y pudiendo disfrutar de los espacios clásicos frecuentados por sus padres, decidió vivir en la bohemia.

Este tabernáculo está encerrado dentro de una atmósfera de múltiples significantes: la primera sobrepasa lo aterrador si observamos la cantidad de animales petrificados y las piezas esotéricas colgadas en sus paredes; es abrumador, pues el cúmulo de piezas impide el discernimiento del espectador; y el concepto con que se recreó es tan insurrecto y onírico que no da lugar a razonar el porqué de este universo egocéntrico de ideas. Lo segundo es la idolatría a entidades instituidas por un renegado, por un inconformista incontrolable, cuyo propósito pareció ser desafiar lo establecido. El despacho es un vagón de transporte público que nunca se llena —como la *Guagua Camello* de la Habana—. Otra cuestión es el desnivel temático y conceptual de la colección, en dónde el conjunto de objetos no se asemeja entre ellos. Pero los argumentos de su creador intentan sensibilizar al espectador y darle sentido de

armonía a la discordancia. Una cuarta cuestión es el bullicio silencioso donde él pretendió descansar, producir y reflexionar ¿lo logró? A juzgar por la creatividad de sus escritos, sí lo consiguió.

Una vez consumado sus deseos de recrear una habitación a la altura de sus pasiones y delirios con cosas recolectadas en rastros y anticuarios, Ramón supo que faltaba el concepto-sujeto más importante, y no estaba en Madrid: una mujer de cera de tamaño original a la que vistió a su antojo –¿Agalmatofilia?–. De acuerdo con el testimonio de su hermano Gaspar Gómez de la Serna, la muñeca era un complemento inspirador para Ramón; no obstante, es sabido que muchos artistas se encierran en su universo interior y, en su autoaislamiento pueden llegar a adorar formas inanimadas (sus pinturas-esculturas), o se aferran al alcohol, al tabaco u otras delicias terrenales.

“Piadoso testigo de mi vida y, además, trasunto de la mujer ideal”, refiriéndose a la muñeca de cera que lo observaba desde un rincón del despacho –Luisa Sofovich tenía un gran parecido físico con el maniquí–. En un artículo publicado por la periodista Eva Díaz Pérez, se refiere así a la adquisición de la Muñeca de Cera: *“Gómez de la Serna encargó la muñeca en París y pagó con el dinero de una herencia, aunque habría que advertir el dato inquietante de que no era su primera adquisición de mujeres inanimadas. Antes había poseído -y podríamos imaginar que en el concepto completo de la palabra- otra muñeca de cera "entrañable, dramática, fascinante". Lástima que muriera "en irreparable rotura"*.

<https://www.elmundo.es/cultura/2015/08/15/55cb9a7f268e3e3e288b458d.html>

El Torreón de la calle Velázquez fue su encierro predilecto donde escribió muchos de sus artículos y guiones. El Torreón fue santuario de inspiración y sagrario donde desarrolló sus más fecundas creaciones dentro del alboroto de cachivaches que, aunque no tenían utilidad para sus visitantes, el joven escritor se inspiraba en los símbolos de rebeldía y naufragio para producir. Absorto por la soledad humana –no así la soledad material–, se enalteció con la

aglomeración de objetos, principalmente con la naturaleza muerta (taxidermia-mujer de cera). Perfección, soledad, aislamiento, fetichismo, materialismo, codicia...; fueron sus símbolos de inspiración. Aunque no parecía ser un hombre solitario, se autoaisló para no tener interferencias.

Dos años antes de su nacimiento, había desaparecido físicamente la poetisa estadounidense Emily Dickinson⁷⁶, quien también se autoaisló y desde allí escribió mil epístolas a la soledad, a sus amigas y a su hermano. Aunque Emily no fue una acumuladora de objetos, sí acumuló nostalgias, amontonó añoranzas e ilusiones que deleitan tanto como las greguerías de Ramón —en contextos opuestos—; y éste podría ser el punto común entre ambos escritores. Emily desafió una realidad efímera con metáforas ancladas en la soledad, en el silencio, en la ilusión y en la fantasía. La incertidumbre que la hizo testigo ocular de la muerte del tiempo. El frío acompañó sus líneas retóricas y la soledad ilustró su creatividad. Sus versos encarnan a una niña consentida, pero con una recia formación. Mientras que Ramón navega por los rincones de la ciudad haciendo suyas las impresiones de los transeúntes, es un observador perspicaz; luego entra a su despacho y vacía su imaginación con enunciados metafóricos, máximas caprichosas. Aunque con contenidos retóricos diferentes, Ramón y Emily acumularon conceptos similares para recrear sus vivencias. Obsérvese la coincidencia de ambos escritores en cuanto a la retórica nostálgica:

Hay una luz sagrada en las tardes de invierno — que oprime, como el peso de los Cantos Litúrgicos — una herida celeste nos inflige — no deja cicatriz — solo un quiebre interior, donde están los significados — Nadie puede explicarlo — nadie sello del dolor — aflicción imperial que nos viene del aire — Cuando llega el paisaje la escucha — retienen su

⁷⁶ *Emily D.* Poetisa de epistolarios nostálgicos, apasionada por la retórica decadente y la lírica afligida. Escribió más de mil cartas, la mayoría publicadas después de su muerte.

aliento — las sombras — Cuando se va, es como la distancia en los ojos de la muerte —.
(Emily D., Poema 258)

La Plaza del progreso estaba envuelta en esa nube de polvo blanco que se aglomera allí siempre. Todo estaba mezclado en un color de polvo de arroz, nube alegre, jacarandosa y cierta coquetería de barrio. Unos misteriosos vendedores de relojes ofrecían aquellos cronómetros que andan solo mientras los chalanos los prorratan, pues inmediatamente después dejan de funcionar. (Ramón G. S., *La Nardo* 1930: 21)

De acuerdo con las revelaciones de Gaspar (su hermano), Ramón era incansable, se sentaba en su escritorio a crear y permanecía desde la tarde hasta el amanecer escribiendo y recreando su despacho. Su pasión por la lectura era perpetua, siempre estaba ocupado sin tiempo libre más que para sus necesidades básicas. Tenía toda la compañía que necesitaba, coexistía enajenado con sus revistas, libros y panfletos; con su colección de objetos, con el tabaco y con el vino; con su amante de cera, con sus dibujos y esculturas. Eran sus consejeros en momentos de aflicción y, de cuando el éxtasis lo poseía, les sugerían qué hacer, entonces surgía la creatividad. Ortega y Gasset fue uno de sus grandes inspiradores, a quien Ramón describe en *Automoribundia* como la chispa que le motivó a encender el motor de la pasión por el arte moderno cuando leyó *La Deshumanización del Arte*, en donde Gasset exterioriza las características del arte moderno-vanguardista y sus influencias evolutivas en cuanto a la conceptualización que adoptó el arte moderno a partir de la rebelión de los disidentes. Le impactaron las reflexiones de Gasset en cuanto a las nuevas artes plásticas, las nuevas propuestas poéticas y el minimalismo en la música —por ser precisamente el tipo de arte que él producía—. Ramón lo percibió como la antítesis del romanticismo arraigado en las escuelas y academias que él estudió, y cuando en vanguardismo irrumpió, supo que esa debía ser su tendencia modelo.

Eran tiempos difíciles para los nuevos talentos, la aristocracia se negaba a aceptar el arte revolucionario de los vanguardistas, por eso Ramón hizo suyas las reflexiones de Gasset y propuso literatura costumbrista, teatro urbano, artes plásticas sin reglas; liberó los caprichos artísticos censurados, con determinación delirante desoyó las reglas y desencadenó el genio dormido en su universo interior. Aunque muchos lo desautorizaban y lo rechazaban por considerarlo el arte absurdo de una minoría carente de intelecto, los vanguardistas no se intimidaron y siguieron produciendo, luchando contra un sistema político-mediático que solo promovía el arte clásico. Ramón encontró en las calles de Madrid y en otras ciudades europeas la simetría de otros vanguardistas y un público disidente dispuesto a apoyar la rebelión de los excluidos. Estas nuevas tendencias crearon conflictos entre los noveles considerados indoctos y los románticos neoclásicos; fue entonces cuando los vanguardistas crearon su propio sistema de promoción desde los bares, los cabarés, teatros callejeros y cualquier escenario que les abriera las puertas de las oportunidades. Un escenario que se hizo muy popular para a finales del siglo XIX fue la plaza Montmartre, en donde pintores como Renoir, Degas, Monet, Dalí, Juan Gris, Picasso... encontraron allí el escenario ideal para trabajar, para vender sus obras y para divertirse; otros como Van Gogh y Baudelaire encontraron en Montmartre el paraíso del placer para sus andanzas sexuales, llegando a intercambiar pinturas por sexo y por comida; muy contrario a la vida templada y formal de Amalia Avia.

Muchas fueron las razones por las cuales Ramón acumuló objetos sin parar creyendo que sus despachos nunca se llenarían; y las consideraciones de Gasset fueron fuentes de inspiración para él y para muchos que se sentían representados por una nueva forma de hacer bellas artes. Así lo formula Gasset:

Hoy quisiera hablar más en general y referirme a todas las artes que aún tienen en Europa algún vigor; por tanto, junto a la música nueva, la nueva pintura, la nueva poesía, el nuevo teatro. Es verdad, sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo misma que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico, pulsa en artes más diversas. Sin darse cuenta, el músico joven aspira a realizar con sonidos exactamente los mismos valores estéticos que el pintor, el poeta y el dramaturgo, sus contemporáneos. Y a esa identidad de sentido artístico había que rendir, por fuerza, idéntica consecuencia sociológica. En efecto, a la impopularidad de la nueva música responde una impopularidad de igual cariz en las demás musas. Todo el arte joven es impopular, y no por caso y accidente, sino en virtud de un destino esencia. (La Deshumanización del arte, Ortega y Gasset, 1925: 354)

Fueron tantas las impresiones por el carácter mixto y las ingeniosidades de Ramón que su despacho se convirtió en una hilera de peregrinaje en donde escritores como Paul Morand y Jean Cassou, acudieron a contemplar sus inventivas y a cuestionarlo sobre el porqué del cúmulo de objetos; buscaban respuestas y Ramón se complacía orientándolos. También estuvo allí el escultor Alexander Calder. Ortega y Gasset se quedó estupefacto al presenciar aquel monstruoso altar; observó las luminarias que se desprendían del arte moderno revelando sus secretos. Y una vez concluidas las visitas, pernotaban en el Café Pombo donde las tertulias y la bohemia tomaban el control. Allí faltaba tiempo y espacio, sobraban discursos y discusiones.

5.3. CONCLUSIONES SOBRE LA COMUNICACIÓN PUBLICITARIA Y LA SEMIÓTICA EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE RAMÓN G. DE LA SERNA

Con Automoribundia, Ramón intentó centrar al lector en sus crónicas testimoniales queriendo recrear cada detalle desde la génesis de su vida hasta su ocaso en Buenos Aires. Repasa la evolución de su retórica literaria y cuestiona su personalidad al margen del contexto real, pero dentro de su universo individualista. Fraterniza con el lector mientras emite una retórica narrativa con aparente libertad y sin prejuicios sociales. Es un inconformista recurrente que le reclama a la nada, es enfático con los símbolos de decadencia y recae con frecuencia en sus despropósitos, pero se restablece en su afán por enunciar una sinceridad marcada con expresiones de aislamiento. En Ismos propone un recorrido heterogéneo de sus vivencias y su pasión por personajes e ídolos que sirvieron de modelos para su incursión en el vanguardismo. En La Nardo es el narrador omnisciente ilimitado que, a pesar de su tenacidad, provoca dudas sobre su papel como narrador de esta; pues es cómplice confeso de la trama.

En las cuatro literaturas analizadas en esta investigación describe con retórica espontánea, entusiastas, prolifera en aforismos, y es un apasionado con el populacho madrileño, un fiel seguidor incondicional de las artes divergentes y de la cultura popular. Es extenso en confesiones libres de culpas y sin arrepentimientos de sus vivencias, aunque de vez en cuando oculta datos que ponen en duda su supuesta sinceridad. El autor sugiere, o deja entrever que él es estereotipo madrileño de su generación y que además es un conocedor espontáneo de todos los exponentes del arte moderno. Su narrativa no sigue ninguna

normativa lingüística, dando paso a la retórica metalingüística-multidisciplinar. Su redacción despierta el interés del lector a pesar de su semántica indefinida. Su principal interés parece ser destacar sus experiencias desde el lado visible para la gente común y desde su realidad recóndita, sin importar la valoración del lector. De acuerdo con sus confesiones, Automoribundia, Ismos, La Nardo y otros, fueron redactadas en la soledad de un despacho aprovechando su escaso sosiego para expresar su inconformidad y dar paso a la rebeldía literaria-personal. Aunque fue testigo y participante del arte vanguardista, expresa su respeto por arte clásico –como lo hace con los representantes del Siglo de Oro de la Literatura española o, con los exponentes de la pintura clásica europea–. En ocasiones es un narrador acosado por su pasado que cae en lo trivial para ornamentar el relato; olvida hechos lugares y personas que deberían ser importantes en su historia. Es un fabulista obstinado que olvida el hilo conductor de sus relatos, dificultando el entendimiento de la trama con historietas que podrían no ser importantes para el lector (comentarios al margen que distaren, intentos engañosos de desvirtuar la realidad, etc.). La variedad lingüística dialectal de sus obras es mera y pura del madrileño castizo; pero en ocasiones expone el lenguaje intelectual aristocrático que lo formó.

Aunque es el ordinario escritor egocéntrico que expone sus emociones para intentar victimizarse ante el lector, a veces se derrumba y deja ver lo que pudiera ser su verdadera personalidad. No obstante, a pesar de su pluma porífera en aforismo y fábulas, su escritura mantiene coherencia literaria y su lenguaje se adapta a todos los niveles culturales. Tomando en cuenta el modelo literario y su adoctrinamiento insurrecto-popular en que él evolucionó, dejándose influenciar por personajes como: Apollinaire, Baudelaire, Tzara, Breton y otros que pudieron ser el modelo justificante de su escritura, Ramón puede tipificarse como uno de los más destacados escritores de su generación, dentro del vanguardismo.

6. CAPÍTULO VI

6.1. ANÁLISIS COMPARATIVO Y CONCLUSIONES EN LAS PRODUCCIONES DE LOS TRES ARTISTAS

6.1.1. Análisis comparativo y conclusiones en la comunicación publicitaria de las producciones de los tres artistas

Entre los recursos más favorables con los que contó Ramón Gómez de la Serna para la expansión de sus producciones fueron, en primer lugar, la autopublicación que le permitió expresar todo lo que su ingenio creativo propuso sin pautas ni normativas de editores y dueños de medios de comunicación. Otra ventaja fue su incursión en el oficio de leer como hábito precoz a muy temprana edad, que posteriormente transfirió al oficio escritor, convirtiéndose en un ensayista sin pausas. Desde la adolescencia presentó sus propuestas a las editoriales, revistas y periódicos madrileños; buscó oportunidades para que sus ensayos fueran publicados y, como ningún medio se interesó, creó su propio medio de difusión. La colaboración (sin remuneración económica) fue mejor experiencia ya en la postadolescencia fue la iniciativa que lo sacó del anonimato literario y a cuentagotas fue calando en los segmentos populares, siendo reconocido por la escritura sediciosa que tanto crispaba a los academicistas y seguidores de la literatura tradicional. Asimismo, Juan Gris trabajó y colaboró como ilustrador para diversos medios escritos madrileños y parisinos desde muy

temprana edad, pero eso no tenía nada que ver con el Juan Gris pintor cubista; y ni siquiera los medios para los que trabajó (en principio) hacían reseña de su nueva profesión. Al igual que Ramón, Gris apeló a la reflexión, al aislamiento y al raciocinio interior para producir incesantemente sin importarle quién compraría sus obras y; aunque sí tenía un mecenas que creía en él, tuvo que esperar más para que los medios de comunicación promovieran los trabajos de su nuevo oficio. Comparar el alcance mediático que tuvo Amalia Avia en sus inicios en la pintura con el apoyo mínimo de los dos anteriores artistas, sería equidistante, pues ella era una desconocida en el mundo del arte; y su realismo diluyente tampoco se podría comparar con el arte que se exhibía en las galerías y museos de Madrid, pues sus primeros trabajos eran quimeras frente al mercado local del arte en aquel entonces. Y aunque sí recibía los halagos de su mentor Eduardo Peña y el reconocimiento de sus amigos más cercanos, eso no era suficiente para que la prensa local reseñara sus propuestas y mucho menos la prensa internacional; tampoco para que los salones de París y New York aprobaran sus trabajos. Aunque sí pudo lograrlo después de haber madurado un arte reflexivo, sumado a los estímulos de las bienales internacionales y la contemplación de las obras de los que ya había alcanzado el éxito.

A pesar de las contrariedades surgidas por su asedio a la literatura clásica, cuando Ramón logró darse a conocer como escritor vanguardista, escaló el primer peldaño hacia el reconocimiento entre los escritores madrileños y entonces los medios comenzaron, no tan solo a publicar sus ensayos, sino, a contratarlo como escritor para llenar las columnas sobrantes de revistas y periódicos. Ya siendo adulto, con un título de abogado en sus manos y sumando las influencias sociales de su padre, Ramón se abrió paso e incursionó en los círculos intelectuales, lo que garantizó su renombre en los medios de comunicación. Ya susurraban sobre sus inventivas los escritores clásicos y vanguardistas; sobre todo después de su ponencia en el ateneo de Madrid cuando fue nombrado secretario.

Juan Gris tuvo que esperar mucho más, pues en los años 20s los museos y salas de exposiciones acogían exclusivamente el arte clásico y algunos renombrados pintores impresionistas; además, Gris aún se cobijaba bajo la sombra de Picasso, Léger y Braque. Tuvo que seguir perfeccionándose para no ser visto como un discípulo del cubismo. Su nombre no aparecía en la prensa como pintor, mucho menos como pintor cubista.

Uno de los valores de más conveniencia para Amalia en sus inicios en la pintura, fue su apego a los símbolos familiares que le permitieron aferrarse a los estudios a sabiendas de que no le sería fácil posicionarse en un mercado tan complejo. Cuando hizo su primera exposición algunos medios hicieron sonoro su nombre reseñando la actividad, otros reportaron en largos párrafos la calidad de sus pinturas. Al igual que los dos artistas anteriores, su fama comenzada a calar, pero la fortuna seguía siendo para los clásicos.

El éxito de Ramón como escritor tuvo que esperar más de lo que él planificó. Una alternativa para forzar la conquista de la audiencia fueron las tertulias, las conferencias, la incursión en la radio y, muy tímidamente, en el teatro. Escogió escenarios donde el público cautivo apreció su talento de imitador de animales, actor humorista y conferencista de lo inefable; entonces su fama dio el salto que él esperaba y otros escenarios internacionales acogieron la filosofía Ramoniana en la literatura. Y, aunque Ramón expresa en Automoribundia que rechazaba cualquier intento de llegar a la fama a través de la publicidad, fueron las herramientas de comunicación sin planificación las que lo dieron a conocer internacionalmente. No obstante, la paga por sus producciones solo cubría mínimamente los gastos de representación.

Cuando Juan Gris se despabiló y despertó de la aducción que enclaustraba sus sueños sintéticos-analíticos, le comunicó a su mecenas que su aislamiento había merecido la pena y, ciertamente, los 250 lienzos sobrepasaron las expectativas de Henry Kahnweiler, quien no

dudó en posicionarlo como cubista cualitativo en museos, galerías y clientes particulares. Y desde que realizó aquellas pinturas, la crítica valorizó sus producciones como exquisitas dentro de la tendencia cubista; y la prensa internacional fue y ha sido aliada casi incondicional de su estilo.

Los marchantes y galeristas proponen que es una sola pintura la que da al pintor el repunte para insertarse en el mercado internacional del arte. En su primera exposición como estudiante, Amalia vendió una sola obra, pero cuando la Galería Juana Mordó la hizo su pintora exclusiva solo hizo falta que la pintora siguiera produciendo, pues del marketing y la campaña mediática se encargaban sus representantes. Desde aquel entonces y hasta la fecha, Amalia ha sido merecedora muchos titulares en la prensa española e internacional y es puntera en los motores de búsquedas en las plataformas de comunicación digital.

Por las razones que fueran, una vez que Ramón logró salir de la Península Ibérica, los medios de comunicación reseñaban sus actividades, periódicos y revistas publicaban los ensayos completos del tertuliano y sus colegas glorificaban sus trabajos. Los editores comenzaron a interesarse por sus trabajos y finalmente logró publicar sin su propia inversión. El alcance de los medios de comunicación y la publicidad hicieron que el público lo fuera reconociendo como representante de la vanguardia española.

En la actualidad, y a pesar de que la fama de los tres artistas de esta investigación es reconocida internacionalmente (principalmente Juan Gris), gran parte de su fama se debe al poder ilimitado de la prensa y de la publicitaria; los medios digitales han sido su principal herramienta de soporte. Y, aunque el público local no lo valoriza como debería valorizarlo, las salas donde se exhiben sus obras son muy visitadas. Un componente de vital importancia que habría que incluir como estrategia comunicativa para que Gris, Amalia y Ramón sean reconocidos por el público local e internacional como legítimos representantes de la

vanguardia española, sería la acogencia de estos artista por parte del estado y sus instituciones como parte de los programas educativos; y que los asuma como marca de identidad nacional en todos los medios de comunicación públicos y que incentive a los medios privados para que se hagan gestores de la difusión y promoción sobre la vida y obras de estos tres artistas.

6.1.2. Análisis comparativo y conclusiones en la semiótica de las producciones de los tres artistas

Después de haber analizado una parte importante de las producciones artísticas (arte plástica y literatura) de: Juan Gris, Amalia Avia y Ramón Gómez de la Serna, y luego de haber contrastado el razonamiento colectivo de eruditos, teóricos y expertos en la comunicación publicitaria y la semiótica; más las opiniones de los expertos en la vida y obras de los tres artistas, hemos concluido en que:

- 1- Aunque erigieron estilos diferentes, hay similitud semántica en el lenguaje verbal-conceptual de los tres artistas.
- 2- La simbología en sus producciones es igual a la suma de sus vivencias.
- 3- Las expresiones idiomáticas y la variedad dialectal en cuanto a la identidad cultural del lenguaje comparten rasgos coloquiales similares en sus producciones.
- 4- A pesar de que los tres artistas dejaron testimonios del significado de sus producciones, nadie puede ni debe autoproclamarse descifrador exclusivo del significado integral de sus producciones. Aunque sí podría haber eruditos de la semiótica que interpreten el significado de las claves recónditas dejadas sus obras.

7. CAPÍTULO VII

7.1. INSTRUMENTO DE MEDICIÓN: ENCUESTAS

7.1.1. Encuestas a visitantes donde se exponen las obras de los tres artistas

FICHA TÉCNICA:

Las encuestas fueron realizadas en los museos Conde Duque, Reina Sofía y Thyssen Bornemisza, en diferentes horarios (mañana, tarde y noche); entre los días 17 de abril y 15 de mayo del año 2019. Con una muestra de 28 cuestionarios de 8 preguntas directas. Las preguntas se hicieron al azar, pero tomando en cuenta la edad y la nacionalidad de los visitantes: a personas entre edades de 16 y 45 años se les aplicó un 60% de las encuestas; dándoles 70% de participación a los españoles y 30% a visitantes extranjeros.

Las preguntas fueron las siguientes:

-Directas para responder sí o no-

1- RECONOCIMIENTO DE LOS ARTISTAS

De las siguientes personas, conoce usted a:

¿Juan Gris? ¿Amalia Avia? ¿Ramón Gómez de la Serna?

2- RECONOCIMIENTO DE SUS OBRAS

Conoce o reconoce usted las obras de:

¿Juan Gris? ¿Amalia Avia? ¿Ramón Gómez de la Serna?

3- SOBRE SUS EXPOSICIONES

Sabe usted dónde se exhiben o exhibieron las obras de:

¿Juan Gris? ¿Amalia Avia? ¿Ramón Gómez de la Serna?

4- MOVIMIENTO ARTISTICO

Sabe usted a qué movimiento o tendencia artística pertenecieron:

¿Juan Gris? ¿Amalia Avia? ¿Ramón Gómez de la Serna?

5- SIGNIFICADO DE SUS OBRAS

Conoce o sabe usted el significado de las producciones artísticas de:

¿Juan Gris? ¿Amalia Avia? ¿Ramón Gómez de la Serna?

6- APORTES AL ARTE Y A LA IDENTIDAD CULTURAL ESPAÑOLA

Cuál de los artistas cree usted que hizo mayor aporte al arte y a la identidad cultural española:

¿Juan Gris? ¿Amalia Avia? ¿Ramón Gómez de la Serna?

7- FORMACIÓN PROFESIONAL

Sabe usted cuál fue el nivel de estudio de:

¿Juan Gris? ¿Amalia Avia? ¿Ramón Gómez de la Serna?

8- TRASCENDENCIA

Sabe usted cuál tuvo mayor trascendencia nacional e internacional:

¿Juan Gris? ¿Amalia Avia? ¿Ramón Gómez de la Serna?

7.1.1.1. Resultados y análisis de las encuestas

¿De las siguientes personas, conoce usted a: Juan Gris /Amalia Avia / Ramón Gómez de la Serna?

La información presentada en este gráfico identifica el número de entrevistados que conoce a los artistas. Para obtener informaciones precisas y situarnos en un punto de partida neutral, se le preguntó si conocían a una persona en particular y no a un artista. En muchos casos la pregunta se le hizo frente a una obra de arte de uno de los artistas, en otros casos en un museo diferente a donde se exponen sus trabajos. Esta pregunta es la más importante ya que propone una separación entre sujeto-concepto para saber si el encuestado conoce realmente a la persona sin mencionar su profesión.

Gráfico I

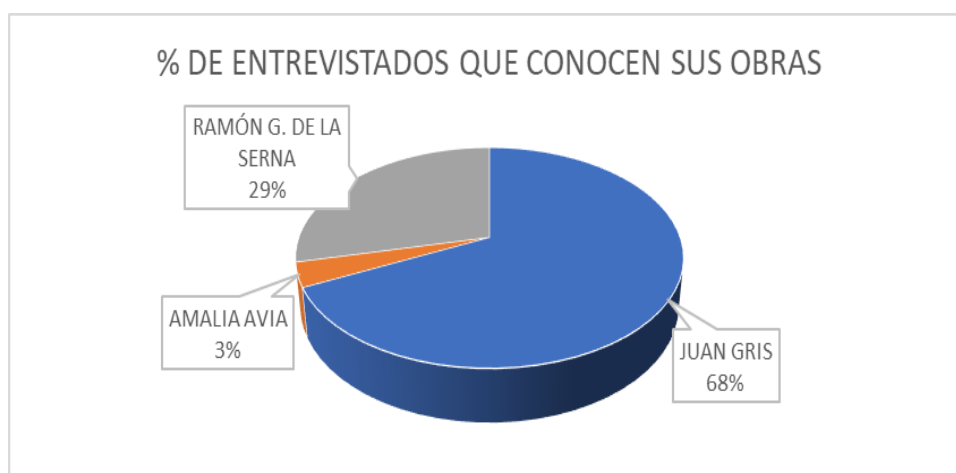
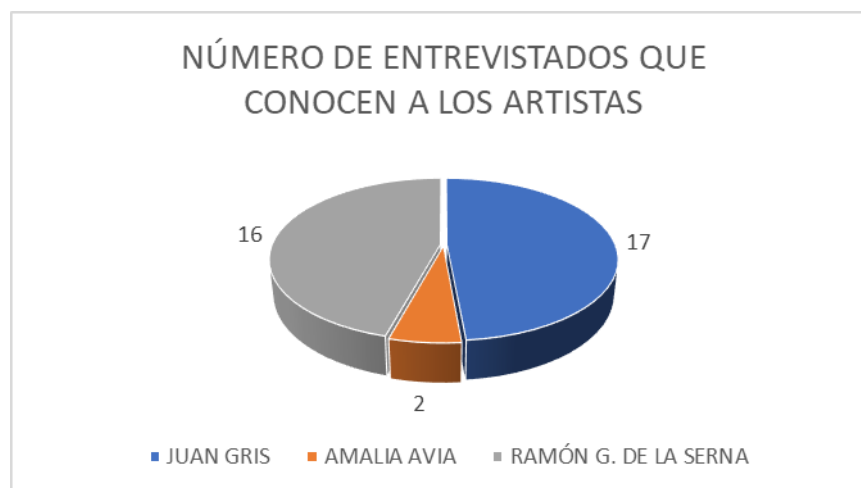


Gráfico II

¿Conoce usted las obras de: Gris /Amalia / Ramón?

Los resultados obtenidos en este gráfico demuestran que las obras de Juan Gris son las más conocidas, con un porcentaje de un 68%. Para obtener datos más puntuales solo se aplicó el 35% de los cuestionarios en el museo Reina Sofía, donde se exponen la mayor cantidad de sus pinturas. El segundo más conocido es Ramón Gómez de la Serna, con un 29%; al que se le aplicó en el Museo Conde Duque un 45 % de los cuestionarios y el resto en los otros museos. Mucho menos conocida es Amalia Avia, ya que solo obtuvo un 3% del universo encuestado, situándola muy por debajo a los dos anteriores.

Gráfico 2

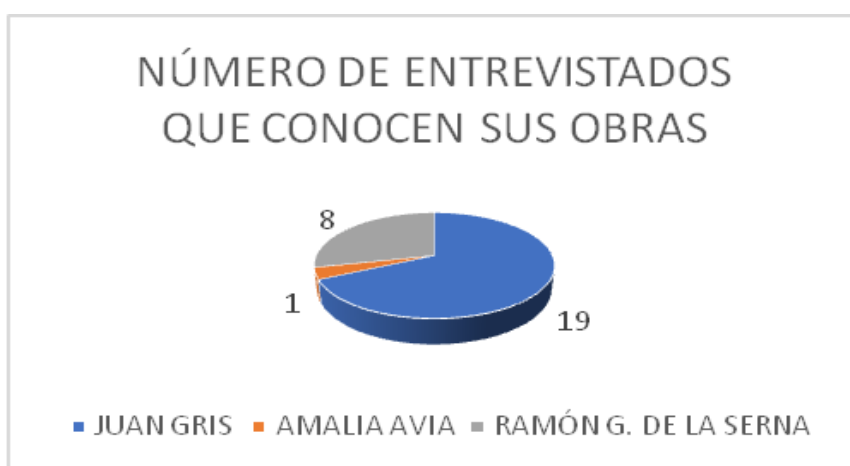
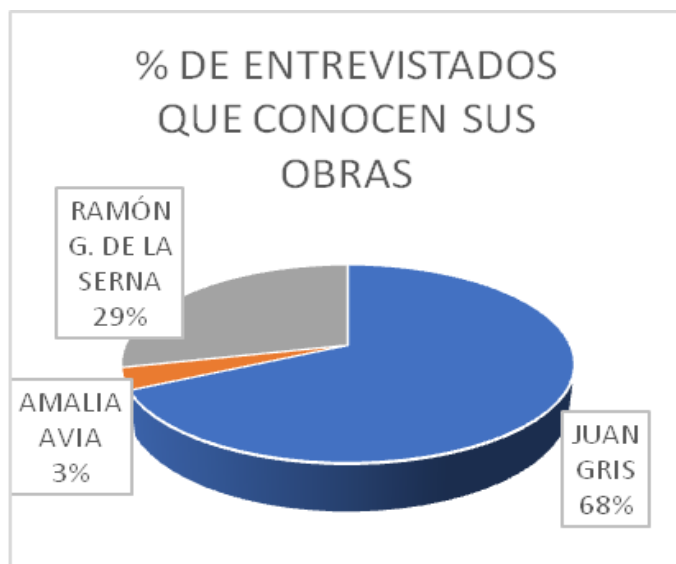


Gráfico 2.1



De las 28 personas encuestadas 19 respondieron que sí conocían las obras de Gris, 8 las realizaciones y de Ramón y solo un encuestado respondió que conocía las pinturas de Amalia; lo que no dista mucho de los resultados anteriores en cuanto al conocimiento del artista. En esta gráfica se aprecia la gran diferencia de conocimiento de sus obras por parte del público que visita los tres museos.

¿Sabe usted dónde se exhiben o exhibieron las obras de: Gris / Amalia / Ramón?

Aquí se aprecia una inclinación porcentualmente privilegiada del conocimiento de las obras de Juan Gris, ya que el 68% de los encuestados conoce sus realizaciones. En un segundo lugar se observa el porcentaje no muy favorable para Ramón con respecto a Gris, con solo un 29% de los encuestados que dijeron conocer sus obras. Muy alejada de Ramón y muy distante de Gris se observa la parte que representa a Amalia con solo un 3% en el gráfico. Un resultado que tiene mayor connotación si se comparan los colores en el gráfico de manera conjunta.

Gráfico 3



Gráfico 3.1



A pesar de que en las preguntas anteriores algunos encuestados respondieron positivamente en cuanto al conocimiento de Amalia y Ramón, así como también al conocimiento de sus obras; en estos dos gráficos, de los 28 encuestados ninguno sabe dónde Ramón y Amalia exhibieron o exhiben sus obras. Otorgándole a Juan Gris un 100% de respuestas positivas.

¿Sabe usted a qué movimiento o tendencia artística pertenecieron: Gris /Amalia / Ramón?

Si bien siguen siendo claras las respuestas de los 28 encuestados sobre los tres artistas y sus obras, en este gráfico Ramón experimenta un ligero repunte con respecto a Gris. Amalia que sigue en el anonimato. Gris sigue quedando por encima de ambos con un 54%, Amalia sigue siendo una desconocida con solo un 8% y Ramón repunta con un 38%.

Gráfico 4

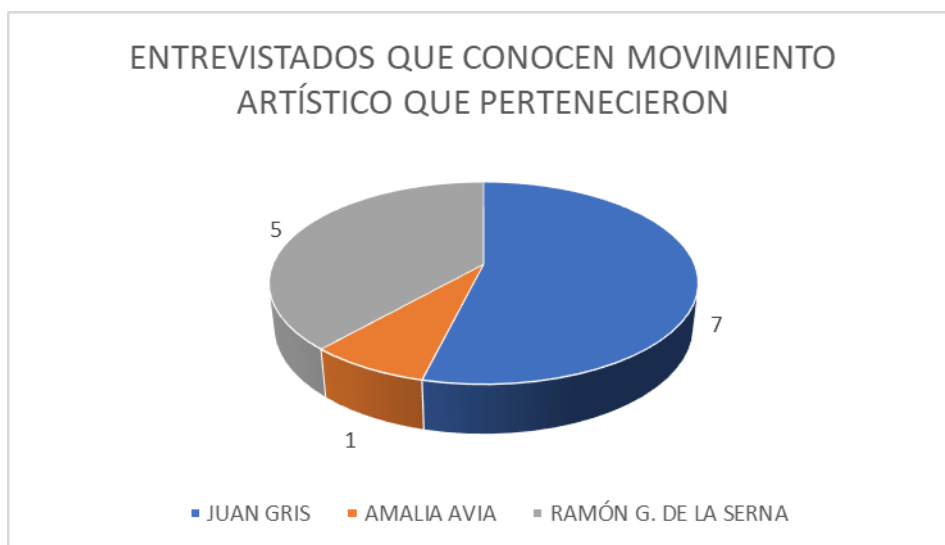
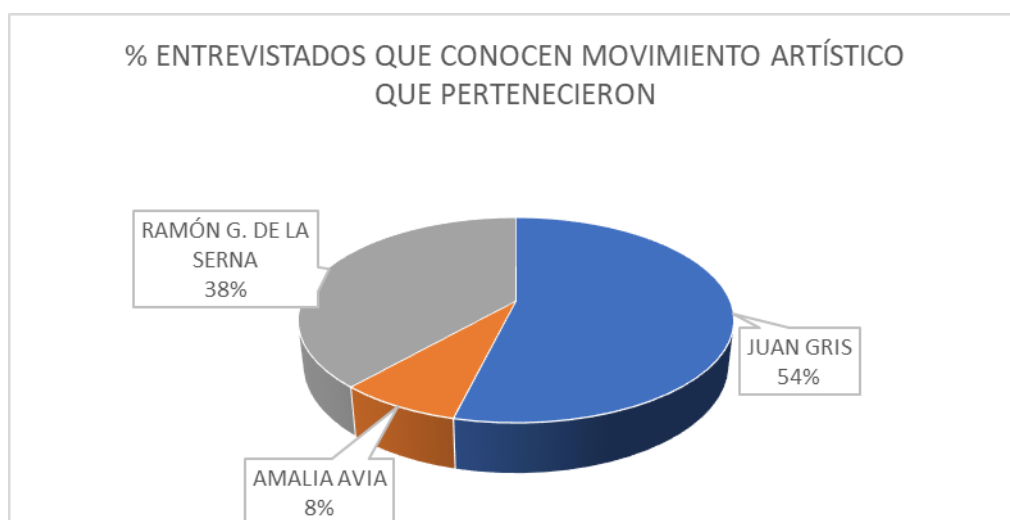


Gráfico 4.1



¿Conoce usted el significado de las producciones de: Gris / Amalia / Ramón?

De los 28 encuestados solo 4 conocen los símbolos dejado por Ramón en sus producciones, quedando reflejado en el segundo gráfico con un 57%. Solo tres podrían descifrar el cubismo sintético de Gris, quedando con un 43% de los resultados en estas cuestiones. En cuanto a Amalia todos respondieron que no saber nada sobre sus obras, reflejándose en el segundo gráfico con un 0%.

Gráfico 5

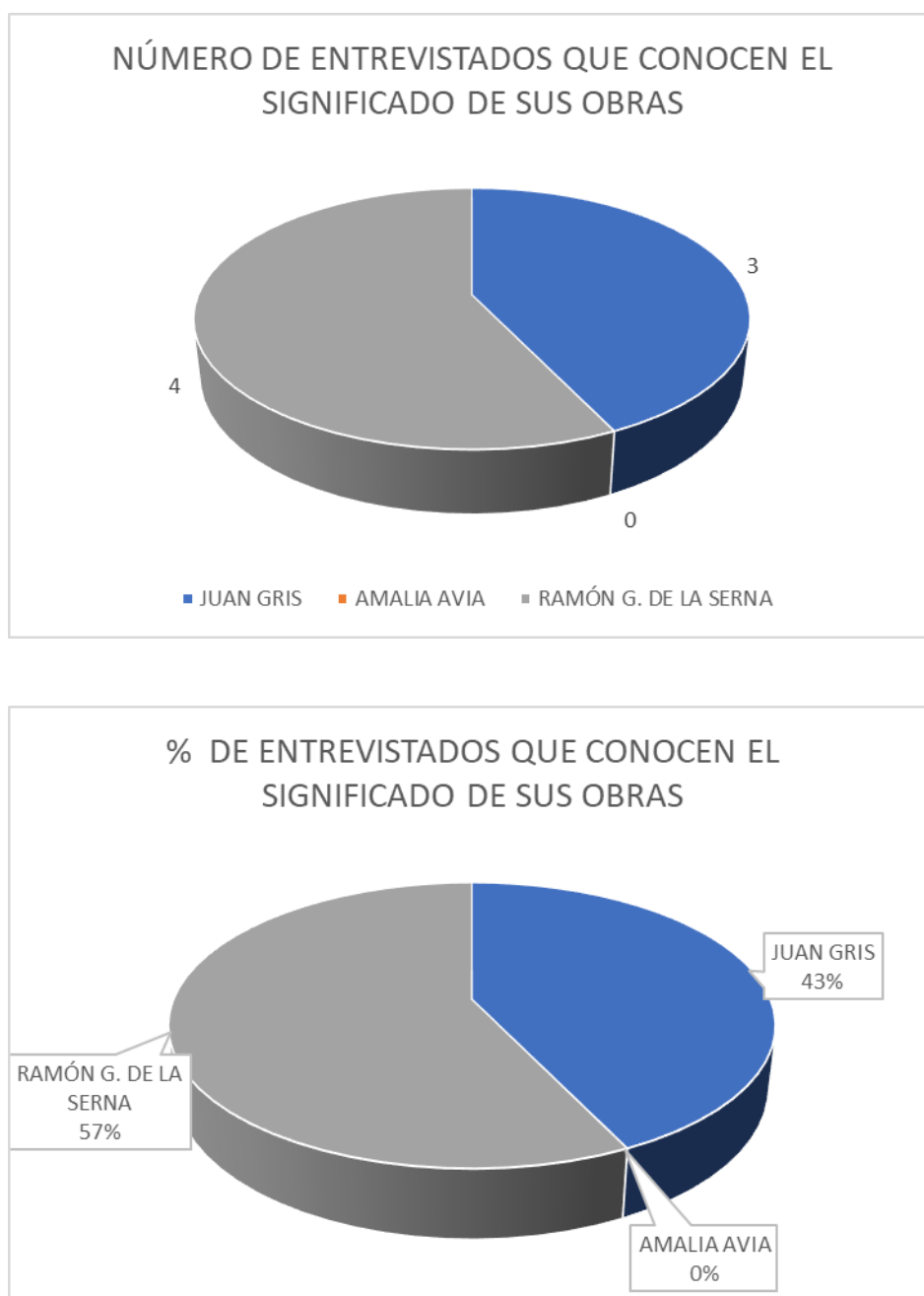


Gráfico 5.1

¿Cuál de los artistas cree usted que hizo mayor aporte al arte y a la identidad cultural española: Gris /Amalia / Ramón?

A pesar de las dudas y el desconocimiento por parte de los encuestados, en estos gráficos quedaron despejadas las dudas de que Juan Gris es el más valorizado como agente de la identidad cultural española madrileña, ya que de los 28 encuestados 9 respondieron a su favor para el segundo gráfico un 69%. Por Ramón Gómez de la Serna tres respondieron a su favor, quedando reflejado en el segundo gráfico un 31%. Amalia no obtuvo reconocimiento por parte de ningún encuestado, registrándose como en otras anteriores con un 0%.

Gráfico 6

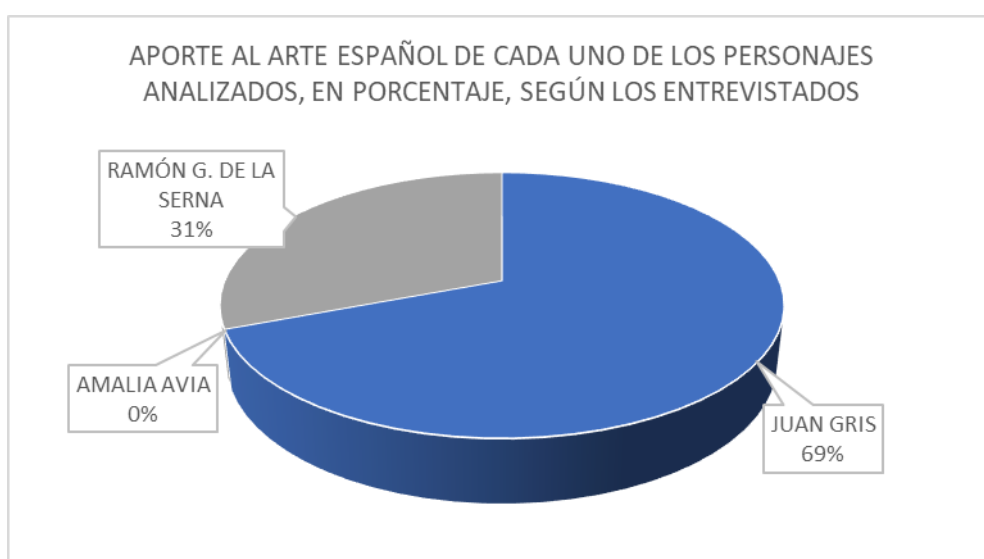
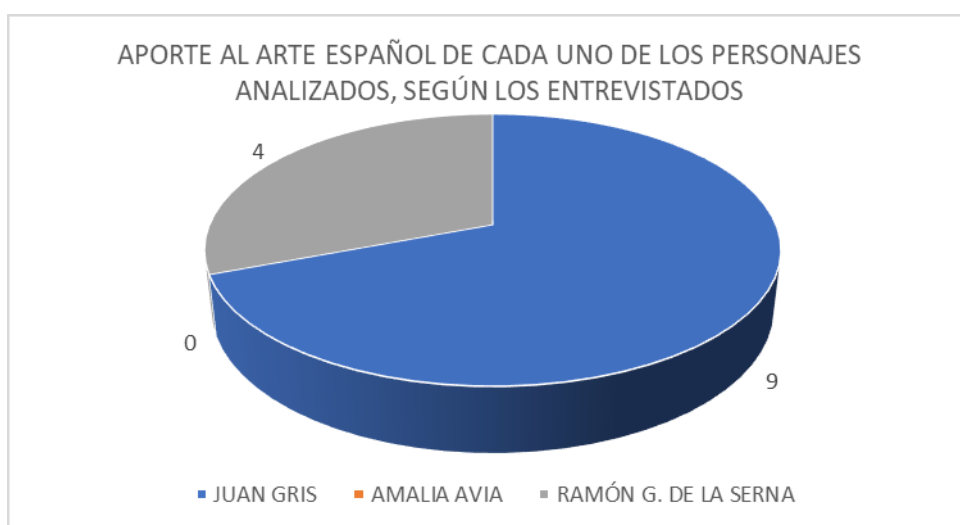


Gráfico 6.1

¿Sabe usted cuál fue el nivel de estudios de: Gris / Amalia / Ramón?

Esta pregunta generó dudas en los encuestados, por cuestiones obvia, pues muchos de los que conocían a Gris suponían que solo fue pintor, y muchos de los que conocían a Ramón suponían que había estudiado periodismo; en todo caso, de los 28 encuestados 6 respondieron que sabían sobre la formación profesional del pintor cubista, quedando reflejado con un 60% en el segundo gráfico. Por Ramón, 4 de los encuestado dijeron saber qué estudió, quedando reflejado en el segundo gráfico un 40%. Con Amalia pasó lo mismo que en la mayoría de las interrogantes anteriores y nadie respondió acerca de su formación profesional, quedando con un 0%.

Gráfico 7

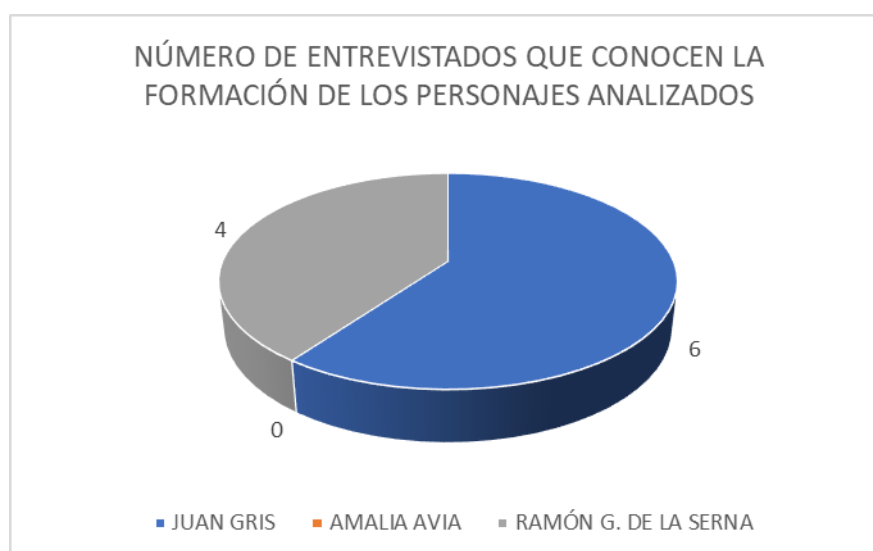
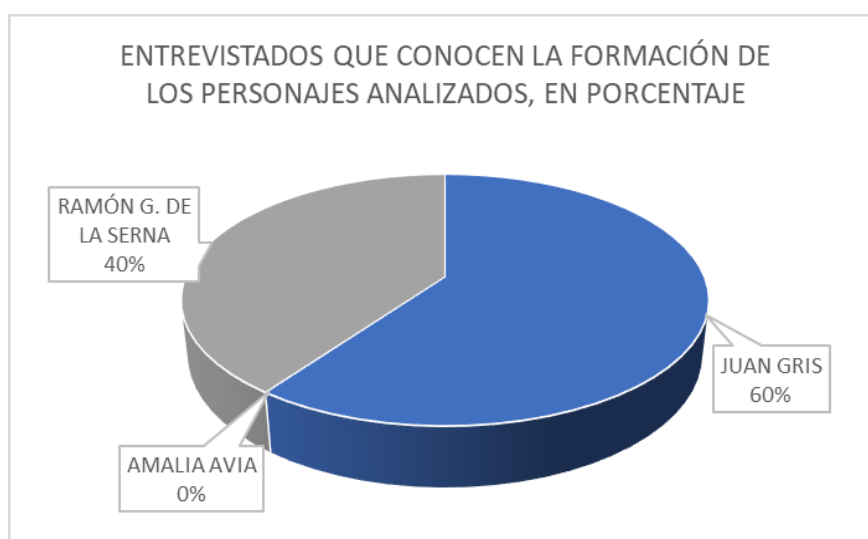


Gráfico 7.1



¿Cuál de los tres cree usted que tuvo mayor trascendencia nacional e internacional: Gris / Amalia / Ramón?

De los 28 encuestados 9 respondieron a favor de Juan Gris, quedando reflejado en el segundo gráfico con un 60%. Ramón quedó en segundo lugar como el más reconocido nacional e internacionalmente, ya que 6 de los encuestados lo eligieron a él, quedando con un 40%. Amalia terminó como comenzó, con muy bajo reconocimiento en todos los sentidos. Tomando en cuenta que, aunque la mayoría de los encuestados respondieron a favor de Gris en todos los cuestionarios y aunque Ramón mantuvo un porcentaje considerable, podría decirse que cada uno de ellos es poco reconocido por el público local que visita los tres museos. Y en el caso de los visitantes extranjeros, muy pocos de los encuestados reconocieron en su generalidad a los tres vanguardistas madrileños. Por lo que es deducible saber que la comunicación publicitaria destinada para cada uno de ellos no ha sido lo suficientemente efectiva como para llamar la atención o despertar el interés en el público general.

Gráfico 8

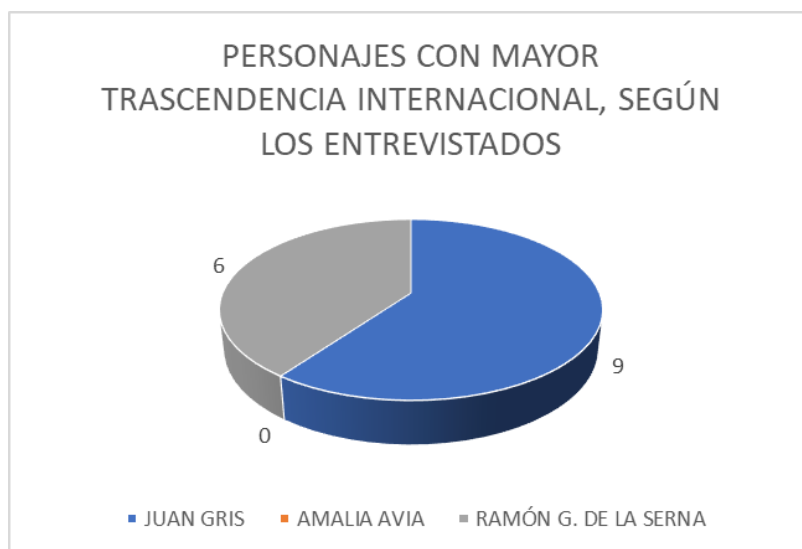
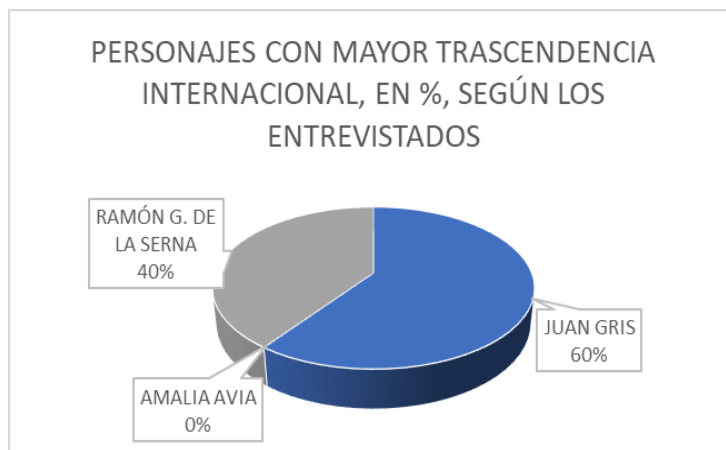


Gráfico 8.1



8. CAPÍTULO VIII

8.1. CONCLUSIONES GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

Después de haber identificado las producciones literarias y las obras de artes plásticas de Juan Gris, Amalia Avia y Ramón Gómez de la Serna para contrastarlas con las teorías y aportes de expertos en comunicación publicitaria y semiótica, hemos identificado algunos vínculos equivalentes transferidos desde las vivencias de los tres artistas a sus trabajos; así como también las influencias de otros vanguardistas internacionales. Aunque estos tres artistas compartieron algunos escenarios intentando difundir sus realizaciones y muchos de sus trabajos fueron acogidos por la prensa como modelos contemporáneos idóneos de ser publicados en periódicos y revistas las estrategias de comunicación pasada y presente no siempre cumplieron con los procedimientos profesionales de la comunicación integral.

En las intervenciones a los espacios donde se exhiben sus obras elegimos las más relevantes para exteriorizar, en primer lugar, en las publicaciones más significativas hechas en los últimos años por prensa digital española; así como también en los contenidos multimedia y de publicidad gráfica con el objetivo de realizar análisis ajustados a la realidad de los citados canales de información, para así descubrir si los mensajes difundidos cumplieron y cumplen con los objetivos planteados por sus realizadores, y si esos mensajes fueron descodificados por los receptores. Una de las metas de esta investigación es revelar si los contenidos en la comunicación publicitaria no son o han sido lo suficientemente precisos y concisos para que el público se oriente eficientemente. Un aspecto importante tomado en cuenta en el análisis es verificar la consistencia del mensaje y su validación por parte del receptor, para determinar si

este mensaje ha sido invalidado por su dificultad para ser decodificado. Para inferir en las estrategias de comunicación publicitaria destinadas para estos tres vanguardistas, nos hemos apoyado en el razonamiento colectivo de los expertos de las áreas en cuestión, en nuestras reflexiones y en las experiencias adquiridas en el transcurrir de la investigación; por lo que cabe acentuar que, aunque se han dispuesto estrategias mediáticas para cada uno de ellos, la comunicación publicitaria no ha sido bien orientada y no ha cumplido en su totalidad los objetivos requeridos para que Gris, Amalia y Ramón estén posicionados como representantes de la vanguardia española.

La semiótica, como disciplina científica nos acerca al significado de los símbolos, en nuestro caso, en los símbolos de la literatura y de las artes plásticas. Para encontrar las respuestas a los conceptos dejados en estructura del lenguaje de las obras de Gris, Amalia y Ramón, ha sido necesario hacer una regresión e introducirnos en el *modus vivendi*, en el entorno social y escudriñar en los sentimientos testificados por los propios artistas. Muchas interrogantes han surgido, y para dar respuestas que se aproximen al contexto con objetividad, hemos apelado al razonamiento filosófico antiguo, a las teorías y reflexiones de semiólogos contemporáneos y a los analistas de las teorías de esos eruditos; para finalmente proponer nuestros criterios particulares sobre el lenguaje del arte en la vanguardia española.

Las respuestas que puedan dar los expertos en semiótica sobre los signos y símbolos dejados por estos tres artistas en sus producciones no tendrían validez si no se disienten con las opiniones de los espectadores y de los funcionarios que orientan a los visitantes de las salas donde se exhiben sus obras. Y para obtener respuestas objetivas hemos entrelazado las coincidencias de semiólogos, espectadores, funcionarios de museos, comisarios y nuestros criterios. Si comparáramos los estilos forjados por los tres artistas, encontraríamos muchas coincidencias, pero también hay divergencias notables; pues, aunque la tendencia pictórica y

literaria coincide en tiempo y espacio (Gris-Ramón), sus mundos interiores perseguían diferentes metas.

Tomando en consideración los resultados del estudio realizado en esta investigación en los museos donde se exhiben las obras de los tres artistas, un alto porcentaje de los encuestados no conoce sus realizaciones, los que las conocen no saben en qué tendencia se ubican y desconocen su significado. Por lo que, haría falta un sistema de comunicación integral que reoriente las estrategias para que los mensajes y sus contenidos precisen el concepto a comunicar; y así se reconozca el valor cualitativo en sus producciones y se asimile como parte importante de identidad cultural española-madrileña. Los resultados de las encuestas también han revelado debilidades de fondo en los canales de distribución, en las herramientas comunicativas y en los soportes publicitarios, ya que los mensajes se han convertido en paisajismo propagandísticos y, aunque detallan las informaciones generales sobre los artistas, no precisan con consistencia el concepto a comunicar.

Que un espectador estándar no conozca la configuración simbólica de una obra de arte o las claves encubiertas de una obra literaria, podría ser normal; pero si se dispusiera de un programa general que ponga en conocimiento a segmentos determinados del significado visual-conceptual en las producciones de Gris, Amalia y Ramón, esto facilitaría el entendimiento a los interesados. Como responsables de preservar el patrimonio y la identidad nacional y velar por que sus valores y sus actores sean difundidos oficialmente por sus instituciones; los gobiernos tendrían que crear leyes y normativas a favor del arte y la cultura; por lo que es necesario que el estado español diseñe políticas que incentiven las iniciativas privadas y que comprometan al ciudadano con la protección y difusión del arte.

Una obra de arte puede ser tan elocuente como una obra literaria, no obstante, su descodificación dependerá del conocimiento en la materia y del discernimiento que tenga

quien la contemple; pues para lograr descifrarla tendría que conocer las interioridades de su realizador. Por más sinceridad que un autobiógrafo profese en sus crónicas, es posible que solo confiese lo que le interese que quede en la mente del lector; pero en una pintura están las vivencias de su autor, la visualización del entorno, la época y el contexto desde donde la recreo, y lo más importante, los mundos interiores que actúan en paralelo con la realidad del pintor. Puede que el pintor deje estampados sus anhelos, fantasías y sus tribulaciones (de acuerdo con los expertos, Jackson Pollock estampó en su expresionismo abstracto toda la angustia que lo acosaba; y de acuerdo con los siquiátras, los artistas esquizofrénicos y los enfermos mentales dejan instaurada sus tribulaciones en sus pinturas, como lo hicieron: Aloïse Corbaz, Martín Ramírez, Adolf Wölfli, Séraphine Louis, Vincent Van Gogh, Josef Grebing, Edvard Munch y Josef Förster, entre otros.

El lenguaje de la pintura solo podría descodificarse si nos adentramos en la vida del pintor y escudriñamos las raíces de la tendencia de la obra y las influencias que moldearon su estilo; para concebir esta razón, habría que ir más allá de lo visual y de lo explícito. Por más esfuerzo que Daniel-Henry Kahnweiler hizo para dejarnos las claves de la vida y obra de Juan Gris, muchas cosas pudieron haberseles quedado; también Gris pudo haber retenido los símbolos que incrustó en sus obras por la concentración que experimento en el aislamiento. Cualquier razonamiento sobre significado de su arte egocéntrico pudo haberse estacionado en los registros akáshicos de su memoria y, por tales razones, sería difícil conocer la realidad de su simbolismo sintético; pero sí acercarnos a la estructura semiótica de la generalidad de sus obras.

En *Automoribundia*, Ramón desveló secretos que parecerían inefables. La retórica del lenguaje usado para narrar las crónicas de su vida es claramente disidente, extasiado, enfático y prolífico en sus descripciones; otras claves tendrán que ser descubiertas por el lector, pues esta narrativa cuenta con una vigorosa fuerza lingüística, en donde se conjuga el lenguaje

intelectual, la retórica populista humorística y el lenguaje de las bellas artes entrelazado con el surrealismo precoz de André Bretón y el dadaísmo de su admirado Tristan Tzara. Además, una parte del contenido en las obras de Ramón que hemos analizado bosqueja un barroquismo fundamental, alude a lo épico y a lo fantasioso sin alejarse de la realidad contextual.

Las argumentaciones para hacer publicidad para el arte serían fáciles y estimuladoras, pues se trata de dos conceptos similares que entrelazan objetivos comunes; no obstante, puede distorsionarse el mensaje final si no se identifica el segmento. La mayoría de los recursos publicitarios analizados en esta investigación reflejan una dirección generalizada en sus contenidos, por lo que es fundamental reorientar las estrategias para que, en una primera etapa, estos mensajes lleguen solo a quienes les interesan, y posteriormente dirigir el mensaje al público cautivo.

Refiriéndonos a lo anterior:

Arte y publicidad son un binomio que supone el punto de partida de esta exposición, donde nos detendremos en su perspectiva más crítica, en cómo el arte toma las estrategias publicitarias, e incluso simula introducirse en ellas para promover un discurso crítico, social y políticamente comprometido (Ana García Alarcón, *Arte vs Publicidad*, 2016: pág. 27)

El debate sobre la existencia o no de una relación entre el arte y la publicidad está a día de hoy más que superado. Es innegable la vinculación existente entre ambos, a pesar de las transformaciones que con el paso del tiempo ha sufrido la capacidad de influencia del uno en el otro (Publicidad con arte. *El efecto de transfusión del arte como estrategia de branding para las marcas premium*. Olga Heredero Díaz / Miguel Ángel Chaves Martín, UCM): http://revistacomunicacion.org/pdf/n16/Articulos/A4_HerederoDiaz_y_ChavesMartin_Publicidad_con_arte.pdf

Nelson Goodman apunta a los aspectos más profundos del arte, en donde la expresión externa de una pintura no se corresponde en nada con la realidad interior del objeto-sujeto bosquejado y, de acuerdo con sus teorías, para copiar con exactitud una imagen habría que transferir cada elemento invisible o imperceptible al lienzo. Y de acuerdo con estos planteamientos, Amalia Avia transfirió a su pintura el naturalismo interior enclaustrado en sus recuerdos de desconsuelo. Pero fue la realidad que ella visualizó desde sus encierros y temores; y estos símbolos están establecidos en sus pinturas.

Intentando ganar tiempo para frenar cualquier decisión desfavorable en contra de su defendido, los abogados buscan argumentos (que pueden ser ilusorios) hasta lograr argumentar una retórica creíble para que el jurado retrase cualquier decisión no conveniente a su cliente; así también lo hacen los publicistas cuando la competencia (el jurado) de su marca sobrepasa los límites de su creatividad. Argumentar es un arte, y el arte es un discurso argumentativo por sí solo, por lo que ambos conceptos utilizados en unísonos son muy estratégicos para emitir mensajes. Cuando los publicistas han agotado sus pericias persuasivas para que el público acepte como buenos y beneficiosos los atributos de su producto y para convencerlos de que su marca es la mejor en todos los sentidos, se enfrentan a paradojas de comunicación por no saber qué hacer. ¿Qué pasa cuando el público no responde como esperaban? ¿Qué hacer? Para responder a estas interrogantes, Jean Michael Adams y Marc Bonhomme proponen lo siguiente: *La comunicación publicitaria depende en gran medida de condiciones contextuales. Lejos de dirigirse a un público pasivo de manera uniforme y de obedecer a un sistema unilateral, se integra en un circuito complejo, basado en la co-regulación y en la interdependencia, de las que se ocupan mejor la metáfora de la espiral o de la orquesta* (La argumentación Publicitaria, Adams- Bonhomme: 41). Asimismo,

la publicidad y el arte son complementos recíprocos que pueden lograr que segmentos desinteresados se estimulen y se hagan seguidores del arte vanguardista.

Aunque se intente visualizar lo remoto en la retórica discursiva de la literatura vanguardista, o adivinar lo que hay detrás de una obra de arte sin conocimiento previo de las vivencias y del entorno cultural de su creador; descubrir los símbolos en una obra solo sería posible a través del psicoanálisis etnográfico⁷⁷ (y no del freudiano), ya que el artista también intenta encubrir los sentimientos que encriptó en la obra. No obstante, por más esfuerzos que hagan los artistas por ocultar sus emociones recónditas impresas en sus obras, algunas claves serán deducibles por los escudriñadores y, finalmente, algunos símbolos serán ser interpretados. Vincent Van Gogh dejó un cuaderno de bocetos, y a partir de estos informes muchas conjeturas se han hecho. ¿Quién puede autoproclamarse experto en las obras de Van Gogh? Ni siquiera su hermano Theo lo entendió, y la religión a la que estaba apegado no pudo ayudarlo; mucho menos los siquiátras que examinaron su patología. No obstante, si nos adentráramos en los universos paralelos del arte moderno, tal vez encontraríamos respuestas tan aterradoras como las claves que dejan los artistas sicópatas en sus obras, y de acuerdo con estudios realizados, *“Los artistas comparten rasgos de personalidad con los psicópatas, según varios estudios. Los psicópatas son vistos erróneamente como seres sin sentimientos, pero pueden ser muy creativos”*. <https://psicologiymente.com/psicologia/artistas-comparten-rasgos-personalidad-psicopatas>

Amalia escribió sus memorias con símbolos de nobleza, nostalgia y temores para que nadie especulara sobre su altruismo artístico, sobre el Madrid revolucionario-tradicionalista; dejó

⁷⁷ El proceso etnográfico no responde a directrices estrictas pues se afectaría la apropiación de información de un medio convulso, dinámico y multi-causal, por lo que más bien depende de las situaciones que se van generando en el escenario natural de las comunidades: M. Quesada, A. Quintana: Universidad de la Habana. <file:///C:/Users/Lola/Downloads/DialnetElMetodoEtnograficoYSuRelacionConElAnalisisDeDomin5392792.pdf>

estampadas sus creencias de cómo ella visualizó su mundo interior en paralelo con la realidad invisible y, sobre todo, dejó un testimonio incuestionable de que sus obras fueron erigidas al margen del fundamentalismo de los actores de la guerra. Ramón expresó implícitamente lo que significó el arte de vanguardia para él a través de su escritura y dibujos atípicos que provocaron molestias a los clásicos, pero que representaron diversión para la gente común. Después del aislamiento absorto, el cubismo de Gris sobrepasó las expectativas de sus maestros; además, confió en que Kahnweiler contara la historia de su vida y que registrara los símbolos de su legado pictórico. Aunque su biógrafo obviase las barreras de su patología para narrar lo conveniente sobre su protegido. A partir de estas reflexiones se puede afirmar que las producciones artísticas de Gris, Amalia y Ramón fueron forjadas desde su individualismo, pero influenciadas por el entorno profesional-social; y si nos adentráramos en las ideologías los personajes que influenciaron a estos tres vanguardistas, hay divergencias entre sus realizaciones y en los modelos que adoptaron. Siendo Guillaume Apollinaire un arquetipo literario de Ramón, puede decirse que el escritor madrileño solo adoptó las conveniencias para no caer en lo que en ese momento era considerado como vulgaridad literaria, pues Apollinaire recurrió a la retórica escabrosa para narrar lo inefable, como lo hizo en *Las Once mil Vergas. Las hazañas de un joven don Juan*; y Ramón solo instauró su estilo perspicaz para divergir con el estilo clásico. Y si lo viéramos desde el punto vista ético, la retórica del lenguaje de Apollinaire sobrepasa los límites de lo prosaico; sin embargo, ¿qué es más vulgar, expresar lo que los sentimientos sugieren, o imponer dogmas religiosos a sangre y fuego como lo hicieron los romanos en contra del cristianismo, y posteriormente los Cruzados para justificar su fundamentalismo religioso? Para responder esta interrogante habría que indagar en el razonamiento de los creadores de la moral; sin embargo, referiremos esta filosofía a investigadores contemporáneos como Yolimar Vilchez: Ver artículo publicado en la revista *Formación Gerencial*) <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4192166.pdf>

Con el establecimiento de la Heráldica como disciplina del conocimiento que ingiere en los símbolos militares para dar respuestas al significado de los emblemas bélicos -¿por quiénes fue acreditada la Heráldica?-, se crean paradigmas ambiguos sujetos a la duda colectiva. Los que adaptaron y evolucionaron la semiótica antigua a la época medieval, aquellos a los que Wenceslao Castañares nos refiere y que analiza para dar respuestas a la semiótica postmoderna; son y serán adaptaciones evolutivas sin que la planificación grupal se lo proponga. Y así se irán adaptando al quehacer cotidiano. Puede que los eruditos de la Edad Media hayan razonado sobre estos símbolos militares para demostrar que las expresiones artísticas podían crear arte bélico sin comprometerse con las guerras europeas. En el ocaso del arte conservador, sus representantes se consagraron en crear de nuevos símbolos que recrearon el poderío castrense de los imperios, un poderío en íntima estrechez con los símbolos religiosos a los que alude Nelson Goodman en *Los lenguajes del arte*; y que son referencias inequívocas del arte interiorista representado por el realismo pictórico de Amalia Avia y, en menos cuantía, por el cubismo analítico de Juan Gris; que son lenguajes similar a los que David Freedberg atribuye al poder que ejercer las imágenes cuando se contemplan por el apego a los dogmas religiosos. Y en el repertorio de signos y símbolos de Gris, Amalia y Ramón; hay a lo que Roland Barthes denomina un *Imperio de Signos* que, en esta investigación, los asociamos a los símbolos en lenguaje no verbal de los pintores vanguardistas.

Lingüistas como Tzvetan Todorov plantearon el peligro a que se enfrentaba la literatura si no se replanteaban los cánones clásicos para adaptarlos a la actualidad. *La tesis que afirma que la literatura no establece una relación significativa con el mundo, y en consecuencia que su valoración no debe tener en cuenta lo que nos dice de él, no es una invención ni de los actuales profesores de letras ni una aportación original de los estructuralistas* (T. Todorov, *La literatura en peligro*: pág. 43). Igualmente, aunque influenciado por los poetas

simbolistas, Ramón pudo haberse dado cuenta de que tenía que replantear la forma de escribir. Igual pudieron habérselo replantado Amalia y Gris, pero desde una postura menos revolucionaria.

La adhesión a las reflexiones analíticas-sintéticas de Gris al cubismo significó darle una filosofía a este movimiento pictórico; razonamientos que, cuando fueron llevados a la práctica, provocaron recelos entre sus fundadores. La filosofía en el arte nace a partir de otros pensadores que también propusieron un lenguaje al arte vanguardista. *El cubismo y las posteriores revoluciones pictóricas se encargarían de dar cada vez mayor relevancia al espacio bidimensional de la tela, primero manteniendo el contacto con la preservación y después desarrollando leyes propias a partir de la liberación que supone la abstracción. El impulso de las vanguardias motiva una rápida sucesión de propuestas que cuestionan las convenciones vinculadas a la obra de arte. El ejemplo de la investigación científica anima estas exploraciones del lenguaje pictórico, que se desarrollan de manera paralela al interés por el estudio del lenguaje en la filosofía analítica con pensadores como Russell y Wittgenstein.* (UOC, Laso Waelder, Pau, Arte y lenguaje, CC-BY-NC. PID_00197856).

Así como el sincretismo exotérico africano y el razonamiento analítico de filósofos contemporáneos influenciaron a los pintores vanguardistas para la creación de conceptos que pudieran competir con el arte clásico; así también los cubistas influenciaron otras culturas distantes. De acuerdo con el pintor dominicano Danilo de los Santos: *Así mismo, nuestro gran artista y maestro, de enorme proyección internacional, Jaime Colson, en sus años en París, luego de haber permanecido un tiempo en Madrid y Barcelona, traba amistad y colabora con artistas como Braque, Léger, Picasso y Gris. Iván Tovar desarrolló su magnífica obra surrealista en Francia. Igualmente, Silvano Lora, y otros...* (Rev. ARTELIA, Dentro del arte, Año I, N° I, pág. 13). Esto no significa que los pintores vanguardistas

dominicanos hayan asumido en su totalidad el estilo concebido en París, pues cada uno de ellos instauró su propia estampa.

La comunicación corporativa construye estrategias eficientes que posicionan y mantienen un producto como socialmente provechoso para sus consumidores; y en el caso del arte vanguardista, estas tácticas crean conciencia colectiva con beneficios sociales que maximizan el valor de la identidad cultural. Asimismo, se convence a otros posibles clientes de los beneficios y satisfacción que se obtendría consumiendo el producto arte vanguardista. Para lograr estas metas en el arte de vanguardia, habría que unificar criterios comunicativos y comprometer al público en la creación de la identidad corporativa y así construir con su participación una imagen positiva de la marca.

Para desarrollar una comunicación corporativa eficiente en cuanto Gris, Amalia y Ramón, habría que unificar las estrategias que se encuentran dispersas en los gabinetes de comunicación de los museos Conde Duque, Thyssen, Reina Sofía y la Casa de la Cultura de Amalia Avia. Y como ya hemos reiterado, le corresponde al estado financiar y gerenciar el proyecto como marca institucional, para que estos tres artistas sean percibidos como valores culturales necesarios y cualificados para la formación de una conciencia artística general.

El universo semiótico que envuelve las obras de Gris, Amalia y Ramón promete múltiples campos semánticos, tanto en lo visual como en lo conceptual y; para acercarse a sus símbolos con objetividad, habría que trazar un mapa cronológico etnográfico y adentrarse en su formación, en sus estilos de vida, en sus vivencias y en las divergencias-coincidencias con los que influenciaron su arte; en las doctrinas y culturas que usaron como modelos. Aunque los tres se sitúan dentro de la vanguardia española, cada uno creó su semiósfera individual, pero con rasgos semióticos colectivos para conformar una identidad cultural homogénea.

9. BIBLIOGRAFÍA

Adam, Jean-Michel and Bonhomme, Marc, *LA ARGUMENTACIÓN PUBLICITARIA*, París, Editions Nathan, 1997.

Alaminos López, Eduardo, *LOS DESPACHOS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA. UN MUSEO PORTÁTIL “MONSTRUOSO”*, Madrid, España, Museo de arte Contemporáneo de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2014.

Hernández, Aliques; Campos Alonso, Jorge, Juan Ignacio, Cogolludo, Merodio, Antonio, *Historia Universal del Arte. El Renacimiento* Vol. 6, España, ESPASA CALPE, 2000.

Apollinaire, Guillaume, *Las once mil vergas, Las hazañas de un joven don Juan*, (edición española), Barcelona, Ediciones S.A., 1984.

Apollinaire, Guillaume, *El Herenciarca y la Cía*, (edición española), Barcelona, Edicomunicación, 1997.

Barthes, Roland, *El imperio de los signos*, Ginebra, Edition d'Arte Skira S.A., 1970.

B.E.M., Romano, Eileen, *LOS GRANDES GENIOS DEL ARTE, MONET*, Vol. 7, Madrid, España, Unidad Editorial, 2005.

B.E.M., Romano, Eileen, *LOS GRANDES GENIOS DEL ARTE, TIZIANO*, Vol. 9, Madrid, España, Unidad Editorial, 2005.

B.E.M., Romano, Eileen, *Los Grandes genios del Arte, RENOIR*, Vol. 10, Madrid, España, Unidad Editorial, 2005.

B.E.M., Romano, Eileen, *Los Grandes genios del Arte, GAUGUIN*, Vol. 13, Madrid, España, Unidad Editorial, 2005.

- B.E.M., Romano, Eileen, *Los Grandes genios del Arte, MANET*, Vol. 15, Madrid, España, Unidad Editorial, 2005.
- B.E.M., Romano, Eileen, *Los Grandes genios del Arte, CÉZANNE*, Vol. 19, Madrid, España, Unidad Editorial, 2005.
- B.E.M., Romano, Eileen, *Los Grandes genios del Arte Contemporáneo - El Siglo XX, BOCCIONI*, Vol. 20, Madrid, España, Unidad Editorial, 2006.
- B.E.M., Romano, Eileen, *Los Grandes genios del Arte, TOULOUSE-LAUTREC*, Vol. 20, Madrid, España, Unidad Editorial, 2005.
- B.E.M., *Los Grandes genios del Arte Contemporáneo - El Siglo XX, CASAS*, Vol. 22, Madrid, España, Ciro, 2006.
- Castañares Burcio, Wenceslao, *HISTORIA DEL PENSAMIENTO SEMIÓTICO I, LA ANTIGÜEDAD GRECOLATINA*, Madrid, España, Editorial Trotta, 2018.
- Castañeda Asensio, Eva, *AMALIA AVIA: PERSONALIDAD CREADORA E IDENTIDAD FEMENINA*, (Tesis Doctoral), Madrid, España, UNED, 2015.
- Castañares Burcio, Wenceslao, *HISTORIA DEL PENSAMIENTO SEMIÓTICO II, LA EDAD MEDIA*, Madrid, España, Editorial Trotta, 2014.
- Carrasat R. Fride, Patricia y Marcadé, Isabelle, *Movimientos de la pintura*, Barcelona, España, Larousse-Bordas, 2008.
- Carrasat R. Fride, Patricia, *Maestros de la pintura*, Barcelona, España, Larousse-Bordas, 2005.
- Castellblaque, Mariano, *Manual del redactor publicitario* (segunda edición), Madrid, España, ESIC Editorial, 2009.
- De los Santos, Danilo, *ARTELIA, Dentro del arte*, Año I, N° I, Santo Domingo, Rep. Dom., UASD, BP, 2019.

Durán Sánchez-Eguibar, Martha (traductora de la edición al español), *Vincent Van Gogh, Las Cartas*, Vol. I y II, Madrid, España, Akal, 2007

Eguizábal Maza, Raúl, *ANÁLISIS DEL MENSAJE PUBLICITARIO* (Tesis doctoral) Madrid, España; Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1990.

El País - Navarro Francisco, Comas; Cross, Daniel; Tello, Antonio, *Historia del Arte, El Realismo y el Impresionismo*, Madrid España, Editorial SALVAT, 2006.

Freedberg, David, *El Poder de las Imágenes*

García, Ponce de León Paz, *JUAN GRIS, la pasión por el cubismo*, Madrid, España, LIBSA, 2008.

Gómez de la Serna, Ramón, *Ismos*, Buenos Aires, Argentina, 1948.

Gómez de la Serna, Ramón, *La Nardo*

Gómez de la Serna, Ramón, *Ismos*

Goodman, Nelson, *Los Lenguajes del arte*, Edición española, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1976.

Kress, Gunther and Van Leeuwen, Theo: *Reading Images: The Grammar of Visual Design*.

Hurtado González, Silvia, *El uso del lenguaje publicitario en la prensa*

Janés, Clara, *Los Genios de la Pintura Española, DALÍ*, Vol. 15, Madrid, España, SARPE.

Juan GRIS, Pinturas y Dibujos 1910-1927, MINISTERIO DE CULTURA, MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, 2005.

Kahnweiler, Daniel-Henry, *Juan Gris VIDA Y PINTURA*, París, Francia, EDITIONS GALLIMARD, 1971.

Madrid Cánovas, Sonia, *Semiótica del discurso publicitario: Del Signo a la Imagen*

MNCARS, *JUAN GRIS, OBRAS DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA*, Madrid, España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

Museo del Prado, *Exposición Goya EN LAS COLECCIONES MADRILEÑAS*, Madrid, España, 1983.

Laciontte, Michel, Jiménez, Salvador, Jiménez, Pablo, Hernández, María y Crespo, Cristina, *Diccionario de la pintura*, Barcelona, España, Planeta de Agustini, 1987.

Lotman, Yuri, *La Semiósfera I*

Lotman, Yuri, *La Semiósfera II*

Lotman, Yuri, *La Semiósfera II*

Pierre Baudelaire, Charles, *Le Fleurs du Mal*, (Édition Établie par John E. Jackson) París, Librairie Générale Française, 1999.

Poveda Miguel Ángel, *PRODUCCIÓN PUBLICITARIA*, Madrid, Editorial Fragua, 2018.

Renvoise, Patrick and Morin Christopher, *NEURO-MÁRKETING, El Nervio de la Venta* (traducción de la primera edición en castellano por Xavier Olivera) Barcelona, España, Editorial UOC, 2006.

Rosario Mena, Juan Antonio, *Poesía y Símbolo*, Santo Domingo, Rep. Dom., 2015.

Sánchez Corral, Luis, *Semiótica de la publicidad, narración y discurso*

Sánchez Guzmán, José Ramón, *BREVE HISTORIA DE LA PUBLICIDAD*, Madrid, España, Ediciones Pirámides, 1976.

Tema Equipo Editorial, Díaz, M. Jesús, *Enciclopedia del Arte, KANDINSKY*, Madrid, España, TIKAL.

Todorov, Tzvetan, *La literatura en peligro*, Galaxia Gutenberg.

Tungate, Mark, *EL UNIVERSO PUBLICITARIO UNA HISTORIA. GLOBAL DE LA PUBLICIDAD*, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili, 2007.

Valdez Rodríguez, Ma. Cristina, *LA TRADUCCIÓN PUBLICITARIA: COMUNICACIÓN Y CULTURA*, Valencia, España, Universitat de Valencia; Universitat Autònoma de Barcelona; Universitat Jaume I, 2004.

Van Riel, Cees B.M., *COMUNICACIÓN corporativa*, Madrid, PRENTICE HALL, 1997.

UM, Cánovas Sonia, *Semiótica del discurso publicitario. DEL SIGNO A LA IMAGEN*, Murcia, NAUSÍCAA ED. ELET., 2005.

UO; Díez Arroyo, Marisa, *La RETÓRICA del MENSAJE PUBLICITARIO Un estudio de la publicidad inglesa*, Universidad de Oviedo,

U.Z., *Arte vs Publicidad (Re)visiones críticas desde el arte actual*, Zaragoza, España, Universidad de Zaragoza, 2016.

9.1. Recursos electrónicos

<https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Cultura-ocio-y-deporte/Actividades-y-eventos/Museo-de>

ArteContemporaneo/?vgnextfmt=default&vgnextoid=d6b0744554b6b010VgnVCM100000d90ca8c0RCRD&vgnnextchannel=6381f073808fe410VgnVCM2000000c205a0aRCRD&rm=d6b0744554b6b010VgnVCM100000d90ca8c0RCRD&idCapitulo=1252192

<https://www.condeduquemadrid.es/conde-duque/servicios/museo-de-arte-contemporaneo>

<http://casamuseolopedevega.org/es/lope-y-su-obra-2/que-sabes-de-lope-2/tuvo-lope-un-mecenas>

<http://conchamayordomo.com/2016/10/09/amalia-avia/>

<http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?f=52&t=15695>

<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/exposiciones/el-madrid-de-amalia-avia-de-falla-y-breton>

http://poramoralarte-exposito.blogspot.com/2018/01/amalia-avia-1930-2011_3.html
<http://clodart.com/amaliaavia>
<https://prabook.com/web/wenceslao.castanares/118685>
<https://republica.gt/2018/02/18/como-analizar-y-evaluar-una-obra-de-la-historia-del-arte/>
https://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=&keyword=Juan+Gris&f%5B100%5D=&fecha=&items_per_page=15&=Buscar&pasados=1
<http://www.lucioyamalia.com/>
<https://www.museothyssen.org/buscador?vista=grid&fecha=&key=Amalia+Avia>
<https://www.santacruzdelazarza.es/ayuntamiento/areas-y-servicios/empleo/107-lugares/795-casa-de-la-cultura-amalia-avia>
<http://masdearte.com/centros-de-arte/galeria-juan-gris/>

10. ANEXOS

- 10.1. ESTANCIA DOCTORAL EN LA PEOPLE FRIENDSHIP UNIVERSITY OF MOSCOW, POR ERASMUS+ MOBILITY RESEARCH PROJECT: "**FROM THE ART**". DOCTORA VALERIYA BEREST, TUTORA DE LA INVESTIGACIÓN. MUSEOS: PUSKIN, MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART, THE GARAGE AND TRETYAKOV GALLERY; PROPUESTA DE PLAN DE COMUNICACIÓN INTEGRAL PARA LOS MUSEOS, Y ANÁLISIS SEMIÓTICO A OBRAS DE ARTES ALEGIDAS EN ESTOS MUSEOS.

Nota: Por la larga extensión de este proyecto, en estos anexos solo están incluidos: la descripción de este, la propuesta del Plan de Comunicación Integral para Tretyakov Gallery, The Garaje y Moscow Musesum of Modern Art. Y solo se presentará el Análisis Semiótico realizado a algunas de las obras elegidas en los museos Pushkin y Tretyakov Gallery.

Todo el proyecto está redactado en inglés por ser el idioma en que se realizó.

10.1.1. Description of the project “*FROM THE ART*”

1. Introduction and description
2. Specific goals to be achieved within the mobility period
3. Justification
4. Methodology:
 - Potential Russian Museums to focus on
 - Proposed example of descriptive card for a work of art
 - Semiotic Analysis
 - Potential target audience
5. Scheme of the further integral communication plan
6. Other aspects of the research project: Expected content of the final mobility report

1. Introduction and description

Visual arts are cultural spaces that reflect an important part of the social identity; they make us become interested in their artistic practices in a specific moment; they serve as support and promotional tool for formative and informative values in the environment or regional bloc where they are produced. Paintings talk about the past and connect us with the present to show us a possible artistic tendency that marks lifestyles, dogmas and knowledge.

Plastic Arts are forms which represent an essential line within the Fine Arts, since their creators have reflected facts and events that connect us with contemporary and ancient civilizations to help us understand their cultures. Painting exhibitions, both classic and contemporary, act as an attraction to internal and external tourism in big cities. This fact invites plastic art experts and advertising communication strategists to reconsider

promotional strategies and divulgation methods to make extensive to a wider public a product which in the recent past was considered elitist or of little interest by some population sectors, but which nowadays is resurfacing as a relevant source of delight and enjoyment for more and more social segments.

There are public and private institutions in big cities which display temporary and permanent painting exhibitions. These performances could be negatively influenced if either the promotional message is not properly conveyed or there is a lack of adequate promotional strategies. Therefore, a strong integral communication scheme that goes in depth into the cultural values and potentialities of plastic art as a good of limited consumption and that approaches the authors, exhibition spaces, theorists and critics of art and mass media experts gains great importance.

FROM THE ART is a comprehensive project that proposes a system of communication designed to fill the information gap in relation to contemporary art that is exhibited in museums and to persuade potential target groups. An important part of the visitors to this kind of museums doesn't receive satisfactory information about the paintings in exhibition or the data they receive are insufficient, not attractive or not explicit in terms of the historical review of its creator, date of its production, theme, technique, trend or movement of the art to which it belongs, its semiotic meaning, etc.

A painting is more than an object to observe, it involves conceptual and visual communication, iconographic symbology and semiotics that normally remain unseen to the eye of the general viewer. A thorough communication strategy which draws the attention of the public and transmits all the necessary information in an attractive way would allow them to get to know in depth the works of art that are being admired. The aim of the research work to be carried out during my stay at People's Friendship University will be focused on just one part of the wider integral communication plan that **FROM THE ART** envisions implementing and which is described in the next sections.

2. Specific goals to be achieved within the mobility period

1-To identify the proper Center of Contemporary Art in Moscow to carry out the proposed research work:

Suggested Museums:

- *Moscow Museum of Modern Art*
- *“The Garage” Moscow Museum of Contemporary Art*
- *Pushkin Museum*
- *Tretyakov Gallery.*

2- Once the Institution has been identified, a number of paintings would be selected, it could be in agreement with the Museum Management, in order to make a complete description and semiotic analysis of each.

3- To analyse statistical figures in relation to visitors' characteristics (social background, age group, etc.) to study how to develop a communication strategy that effectively attracts people from a wider range of social sectors which might be underrepresented.

4. - With the statistics collected and taking as reference the paintings selected to be fully studied, the next step would be to focus on one or several sectors of the target audience described in this proposal, which may as well be agreed with the Museum Management according to their particular interest, to design a communication strategy able to trigger the attention in the selected works of art.

3. Justification

The main reason for the visitors to attend museums is to enjoy and contemplate the works of art exhibited; however, public is more and more demanding each day and the visit to the museum can be enriched by going in depth through the cultural and historical value of the paintings exhibited, namely, details about its author, the reasons that led him to create the painting, its visual and conceptual meaning, among other peculiarities. From my point of view, to elaborate effective communicative strategies that inform with greater accuracy, consistency and fluidity and motivate visitors as well as potential customers, is key to the expansion of contemporary art and, therefore, to the promotion of art institutions. The specific research work proposed to be developed during the stay at People's Friendship University would contribute to achieve the final objective: to establish an integral communication system to be applied to promote contemporary art.

On the other hand, statistics tell us that the number of young people applying for admission to the Faculties of Fine Arts in Moscow is growing gradually, which makes us think that more exhibit spaces should be available for them to show their pieces of work. In this case, the design of new communication strategies would be of paramount importance to help prospective graduates and art-related professionals to create a wider niche of opportunities.

4. Methodology

To get the mentioned goals, the following methodological aspects will be taken into account:

- **Potential Russian Museums to focus on:**

The work is suggested to be developed in one of the following museums in Moscow:

1- Moscow Museum of Modern Art

2- Museum of Contemporary Art "The Garage" of Moscow

3- *Pushkin Museum*

4- *Tretyakov Gallery*

- **Example of descriptive card proposed for a work of art**

I have taken the classical painting: "Las Meninas" by Velázquez as a reference to implement the example:

ITEMS:

- 1- Author's biographical summary
- 2- Movement / artistic tendency of his art work
- 3- Year of production
- 4- Technique/s used
- 5- Economic value of the work of art
- 6- Public who follows the piece of work / artist
- 7- International significance of the painting
- 8- Cultural media transcendence of the painting/artist

Las Meninas -Description-



Author: Diego Velázquez

Size: 3,18 m x 2,76 m

Technique: Oil on canvas

Characters / Theme: Natural Paintings of Margarita Teresa of Austria, Philip IV of Spain, Mari Bárbola, Mariana of Austria...

Date of production: 1656 - According to official inventory

Current Location: Prado's Museum

Art Movement: Baroque

Economic value of the painting: priceless, although it was valued at 60 thousand Reais by the real appraisers two hundred years ago - 85 thousand euros.

Biographical review of the author: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, June 1591-Madrid, August 6, 1660, Baroque painter considered one of the greatest exponents of the Spanish arts and master of universal painting. He is credited with the technique of dark light, which reflect strong luminous flashes and enhance the face and details very appreciable in his portraits.

In Madrid was named painter of the king Felipe IV and four years later was promoted to painter of camera. Among his most important works are: The surrender of Breda, Portrait of Pope Innocent X, **Las Meninas**, and The Fable of Arachne. The first catalog of his works was William Stirling-Maxwell in 1848 and included 226 pieces. Prado's Museum has some fifty works of authorship, in the Museum of Art History of Vienna, in the British Isles, in London, Edinburgh and Dublin, in the Vatican in the National Library of Madrid, in the Pinacoteca of Munich and in the Museum of the Prado

It influenced in a very significant way and was an inspiration for the artists: Pablo Picasso, who with the series of canvases he dedicated to *Las Meninas* (1957) reinterpreted in cubist style; Francis Bacon in 1953 to study according to the portrait of Pope Innocent X by; In Salvador Dalí, who performed in a work titled *Velázquez painting the infant Margarita*, *Portrait of Juan de Pareja* repairing a string of his mandolin and his own version of *Las meninas*. Velázquez was considered as the supreme realist and the father of modern art. Stevenson, in 1899, studied his paintings with a painter's eye and found numerous connections between Velazquez's technique and the French Impressionists. Ortega y Gasset placed the moment of maximum fame of Velázquez between 1880 and 1920, coinciding with the time of the French impressionists. He also shared the general misunderstanding towards some late Renaissance and Baroque painters such as El Greco, Caravaggio, or Rembrandt; Rubens and Van Dyck

Painting's description

A simple impression, the pictorial composition shows a romantically normal painting, the girls - *The Infants in Portuguese* - suddenly enter the studio of the artist, who exercises his work as a chamber painter of King Felipe IV and Mariana de Austria, whom we see reflected in the mirror in the background. This one is in reflection observing the models that are going to paint. In the visual route from left to right stands out Maria Agustina Sarmiento Revering - the maid - and offering a silver tray a jug or red candle to the infant Margarita of Austria that is located in the center of the composition. Margarita accepts with her hand the jug and observes us with her innocent and sweet look. A little more to the right we see another girl, Isabel de Velasco, who also shows his respect by means of a gentle bow. Further towards the bottom, to the left, is Velázquez with the brush in the right hand and the palette with the other brushes in the left. In the background to the right are the lady Marcela Ulloa and court servant holding their hands together while listening to the lady's conversation. To mark the distance and the space, Velázquez paints them with its dark clear, which places it in a lower plane. You can see the amplitude of the studio with windows on the right wall, open and closed which accentuates the feeling of depth and real atmosphere.

According with the general concepts of experts in semiotic, such as: Yuri Lotman, Umberto Eco, Roland Barthes, Román Gubern, and others; I will perform the semiotic analysis.

- Semiotic analysis: This analysis will be carried out considering the following parameters:

1. Semiology of the non-verbal language of the chosen pieces of work, meta- language
2. Semiotics in the composition of the work of art
3. Possible sentimental / generational influences of the author in the piece of work
4. Philosophy expressed in the semiotics of the piece of work

Make interviews, to apply questionnaires and interaction with the public's chosen; to use the results obtained for creating the plan integral communication.

- Potential target audience:

1. People committed to art
2. Students of plastic arts
3. Promoters and art traders
4. Internal-external tourism
5. Communication Media
6. Art collectors
7. General public

5. Scheme of the further integral communication plan

As it has been mentioned above, the research work carried out during the stay at People's Friendship University would contribute to develop an integral communication system or strategy that eventually can be globally applied to the general purpose to make contemporary art more accessible to a wider variety of publics. It would be based on getting people involved by identifying their needs, concerns and requirements. The results obtained would allow us to create graphic and audio-visual resources and different information materials (location maps, outdoor and press advertising, descriptive materials of the exhibitions and multimedia communication, etc.) that are effective for our purposes. Other complementary strategies would be focused on the design of activities that get the involvement of the public in promotional campaigns and motivate them to participate in different dissemination and artistic events. The following tools would form part of the communication strategy that has just been proposed:

1- Advertising:

- Media campaign design -Spot TV Radio, press releases
- Design of a Magazine (weekly publication)
- Website design
- Design strategy for social networks - email marketing
- Creation of a Newsletter (monthly publication)
- Production of graphic materials (interior - exterior)

2- Marketing:

- Market study to identify public target
- Targeting
- Gifts of paintings in miniatures
- Point of Purchase (POP)

3- Public Relations:

- Social events: Cocktails, Guided tours to NGOs, Press, and Schools...
- Talks and Conferences given by art experts
- Congresses, Panels...
- Calls to competitions and competitions

- Sponsorship and sponsorship of new talents of painting

6. Other aspects of the research project: Expected content of the final mobility report:

- O Forecasting / Diagnosis of research results
- O General suggestions
- O Conclusions
- O References
- O Attachments

10.1.2. Integral Communication Plan Moscow Museums

INTRODUCTION

The Moscow Contemporary Art Museums offer comprehensive services to their clients, ranging from temporary and permanent exhibitions of plastic art works, installations, performance, multimedia rooms, library services, art products shop, conferences and seminars related to the Russian art -in general-, children's workshops, and coffee shop, among others. But the public that visits these museums could have needs beyond the basic services they offer, and even more so, if they are clients from other nationalities who are looking for general and specific orientations of the products and services offered. The foreign public tends to be much more and inquiries about more detailed information about the history of artists, their styles, techniques and movements within contemporary art; In addition, he wants to decipher -from its context-, the conceptual symbology and the hidden language inserted in the semiotic structure of the piece he is contemplating.

To satisfy the demands and needs of an audience that might not be satisfied with the limited information that museums offer, communicative strategies of scientific rigor should be developed, but flexible, effectively and efficiently; without that the follower of contemporary art has to invest a lot of time and that all the information that he requires is within reach of his economic investment. To achieve these objectives, it would be necessary to reinvent the communication strategies and reengineering the advertising media and the communication channels so that the content reaches the target in an efficient, precise and concise manner. But how will we do it? Rethinking and reuniting the communicative contributions of the mentioned museums; and thus, attract the captive audience, especially external-internal tourists.

Given the online facilities that the Target must access the product Contemporary Art and the efficiency of the message through social media; this plan will be more focused on multimedia campaigns.

PROPOSED GOALS

- Analyze the environment and the current reality of contemporary art in the city of Moscow, with emphasis on the museums under study.
- Segment and identify the possible public to implement a comprehensive communication plan that captivates potential clients in the TRETYAKOV GALERY, MOSCOW MUSSEUM OF MODERN ART, THE GARAGE and PUSHKIN MUSEUM.
- To captivate the interest of the potential public in the museums of contemporary art of Moscow, to increase the visits of the same, potentializing the communication strategies.
- Implement communication strategies with precision and efficiency, in coordination with companies, airlines, hotels and institutions that promote tourism in the city of Moscow; to attract visitors to discover the products and services of contemporary art exhibited in museums: TRETYAKOV GALERY, MOSCOW MUSSEUM OF MODERN ART, THE GARAGE, AMONG OTHERS.
- Interconnect through social networks the contemporary art museums of the main cities of the world, to offer services in conjunction with the museums of Moscow.

HISTORICAL SUMMARY, ANALYSIS OF THE ENVIRONMENT, DESCRIPTION AND CURRENT SITUATION OF THE MUSEUMS OF CONTEMPORARY ART; AND OTHER MUSEUMS IN MOSCOW AND ITS POSSIBLE COMPETENCE IN OTHER IMPORTANT CITIES OF THE RUSSIAN FEDERATION

TRETYAKOV GALLERY/SUMMARY

This Gallery was founded by Pavel Tretyakov, who started collecting art about 1850, It started to work around 1856, when Tretyakov purchased two paintings of Russian artists: Temptation by N.G. Schilder and Skirmish with Finnish Smugglers by V.G. Kudyakov, although earlier, in 1854–55, he had bought 11 drawings and 9 pictures by Dutch Old Masters; and other artists. In 1867 the Moscow City Gallery of Pavel and Sergei Tretyakov was opened. The Gallery's collection consisted of 1,276 paintings, 471 sculptures and 10 drawings by Russian artists, as well as 84 paintings by foreign masters. In August 1892 Tretyakov presented his art gallery to the city of Moscow as a gift. In the collection currently, there were 1,287 paintings and 518 graphic works of the Russian school, 75 paintings and 8 drawings of European schools, 15 sculptures and a collection of icons. The official opening of the museum called the Moscow City Gallery of Pavel and Sergei Tretyakov took place on August 15, 1893.

The gallery was located in a mansion that the Tretyakov family had purchased in 1851. As the Tretyakov collection of art grew, the residential part of the mansion filled with art and it became necessary to make additions to the mansion in order to store and display the works of art. Additions were made in 1873, 1882, 1885, 1892 and 1902-1904, when there was the famous facade, designed in 1900-1903 by architect V. Bashkirov from the drawings of the artist Viktor Vasnetsov. Construction of the façade was managed by the architect A.M. Kalmykov.

On June 3, 1918, the Tretyakov Gallery was declared owned by Russian Federated Soviet Republic and was named the State Tretyakov Gallery. Igor Grabar was again appointed director of the museum. With Grabar's active participation in the same year, the State

Museum Fund was created, which up until 1927 remained one of the most important sources of replenishment of the gallery's collection. In 1926 architect and academician A.V. Shchusev became the director of the gallery. In the following year the gallery acquired the neighboring house on Maly Tolmachevsky Lane (the house was the former home of the merchant Sokolikov). After restructuring in 1928, it housed the gallery's administration, academic departments, library, manuscripts department, and funds and graphics staffs. In 1985-1994, an administrative building was built from the design of architect A.L. Bernstein with two floors and height equal to that of the exposition halls. This Gallery is the main museum of Russian national art, reflecting its unique contribution to world culture. It is a hospitable museum that is known for its rich collection and variety of presented ideas.

According to the directors of the gallery, their three main goals are:

- 1- To study, preserve, represent and popularize the art of Russia;
- 2- To form a Russian cultural identity, drawing the attention of society to the important role of art in general and collection. To continue the life-work of P.M. Tretyakov, introducing residents of the country with the national artistic heritage;
- 3- To make people's lives better by opening wide access to masterpieces of Russian and world art.

According with de direction of the museum, their mains values are:

1. Inspiration, believing that art, enlightenment and creativity change people's lives for the better.
2. Pride, glorifying domestic artists and recognize the great responsibility for the continuation of the Galleries' traditions, that are related to the preservation of the collection for future generations.
3. Orientation on visitors, planning and carrying out our activity, we focus on the needs of our audience.
4. Creativity, developing new ways of working with the collection and different venues; There are not only professionals, who participate in our projects, but also a wide audience.

5. Openness for cooperation, seeking actively opportunities for cooperation with other organizations and talented people at the local, national and international levels, so that our programs, publications and events are going to be diverse, qualitative and relevant.
6. Hospitality, consistently adhere to the principles of openness and accessibility.
7. Compliance with high quality standards, commitment to quality is evident for all our visitors and partners: in the scientific activity, in the work with the collection, in publications, in the state of premises.
8. Professionalism, all their subdivisions correspond to the highest standards of professionalism, communication and cooperation.

GARAGE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART/SUMMARY

According with the information in the web side of the museum, the garage was founded in 2008 by Dasha Zhukova and Roman Abramovich. Garage is the first philanthropic institution in Russia to create a comprehensive public mandate for contemporary art. Providing opportunities for dialogue, as well as the production of new work and ideas, the Museum's extensive program of exhibitions, events, education, research, and publishing reflects current developments in Russian and international culture. Central to these activities is the Museum's collection, which is the only public archive in the country related to the development of Russian contemporary art from the 1950s through to the present. On May 1, 2014, Garage Center for Contemporary Culture changed its name to Garage Museum of Contemporary Art, reflecting the co-founders' commitment to providing long-term public access to living artists and art histories. On June 12, 2015, the museum moved to its first permanent home in Gorky Park, in the heart of Moscow.

The Co-founder of the Garage Museum, Dasha Zhukova, affirms that: *"Garage was founded with an international perspective, but now we are increasingly recognized as an internationally significant organization that not only presents, but also creates culture. What started as a project to provide a platform in Moscow for great contemporary art has gradually evolved into the forward-thinking contemporary museum we are today?"*

And Anton Belov, Garage's director say: *"Garage's new home is a unique example of how architecture can be integral to an institution. The 'Soviet generosity'—a term that architect*

Rem Koolhaas uses to describe the original 1968 structure—has been put to new use, to develop a museum that is far from the standard ‘white cube’ for art. Instead, it is a place imbued with character and history, where artists and curators, the Teens Team, Garage Mediators, and countless creative people can share their perspectives on the world now.”

Archive Collection

Garage Archive Collection is central to the activities of the Museum. It is the hub through which the institution is developing and sharing knowledge of Russian art, as well as a platform for international research projects, including conferences, exhibitions, seminars and publications. The Collection consists of an extensive holding of documentary materials relating to contemporary art in Moscow, St. Petersburg, and other cities within Russia. As the first public resource of its kind in the country, the Collection records artists’ practices from the mid-1950s through to the present.

Education and Public Programs

Garage Education and Public Programs are currently the largest pedagogical initiative in a cultural institution in Russia. A major priority for the Museum, daily activities take place throughout the galleries and exhibition spaces, café, and in Garage Education Center, which accommodates simultaneous programs, from classes and workshops for children and families, to concerts, lectures, international conferences, performances, and screenings.

Exhibitions

Garage Exhibitions bring fresh worldviews to Moscow by introducing major international artists to local public and presenting contemporary Russian artists in a global context. Innovating new approaches to audience development in Russia, Garage prioritizes creating exhibitions that involve public engagement and interaction, as well as projects that reveal underrepresented aspects of Russian cultural life in relation to the rest of the world.

Training

Garage Training supports the development of knowledge and expertise in emerging generations of art lovers in Russia. Providing opportunities to learn new skills, gain hands-on work experience, and delve deeper into the thinking that occurs behind the scenes in a cultural

institution, training programs focus on curating, museum administration, and gallery mediation.

Library

Garage Library constitutes the largest specialized library in the country dedicated to the art of the 20th and 21st centuries. Located in Garage Education Center, its collection currently comprises around 20,000 items, including monographs by leading art scholars, catalogues of group exhibitions and museum collections, books on artists, journals on contemporary art and architecture, and publications on the theory of culture, as well rare antiquarian Russian editions.

Publishing

Garage Publishing produces books on key subjects relating to Garage Archive Collection, as well as exhibition catalogues, children's books on contemporary art, and an imprint for Russian translations of leading design, media, art history, and cultural theory books, in cooperation with Ad Marginem Press.

Field Research

Garage Field Research is a unique think tank and cross-disciplinary platform with an emphasis on primary research. Generated by the interests of artists, curators, and writers working around the world, the program is the first to give new perspectives on overlooked or little-known events, philosophies, places, or people relating to Russian culture. Each body of accumulated research contributes to the development of a new artwork, film, exhibition, archive, database, lecture, or publication.

MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART/SUMMARY

Moscow Museum of Modern Art is the first state museum in Russia that concentrates its activities exclusively on the art of the 20th and 21st centuries. Since its inauguration, the Museum has expanded its strategies and achieved a high level of public acknowledgement. Today the Museum is an energetic institution that plays an important part on the Moscow art scene. The Museum was unveiled on December 15, 1999, with the generous support of the Moscow City Government, Moscow City Department of Culture. Its founding director was Zurab Tsereteli, President of the Russian Academy of Arts. His private collection of more

than 2.000 works by important 20th century masters was the core of the Museum's permanent display. Later on, the Museum's keepings were enriched considerably, and now this is one of the largest and most impressive collections of modern and contemporary Russian art, which continues to grow through acquisitions and donations.

Now at day, the Museum has five venues in the historic centre of Moscow. The main building is situated in Petrovka Street, in the former 18th-century mansion house of merchant Gubin, designed by the renowned neoclassical architect Matvey Kazakov. Apart from that, the Museum has three splendid exhibition venues: a vast five-storey building in Ermolaevsky Lane, a spacious gallery in Tverskoy Boulevard, the beautiful building of the State Museum of Modern Art of the Russian Academy of Arts, and Zurab Tsereteli Studio Museum.

The Collection

The Museum's permanent collection represents main stages in formation and development of the avant-garde. The majority of exhibits are by Russian artists, but the display also includes some works by renowned Western masters. For example, graphic pieces by Pablo Picasso, Fernand Léger, Joan Miró and Giorgio De Chirico are on view, along with sculptures by Salvador Dalí, Armand and Arnaldo Pomodoro, paintings by Henri Rousseau and Françoise Gilot, and installations by Yukinori Yanaga.

Within the Museum's holdings, a special emphasis is put on the assembly of Russian avant-garde. Many works have been acquired in European and American galleries and auction houses, and thus returned from abroad to form an integral part of Russian cultural legacy. The highlights include paintings and objects by Kazimir Malevich, Marc Chagall, Natalia Goncharova and Mikhail Larionov, Pavel Filonov and Wassily Kandinsky, Vladimir Tatlin and David Burliuk, as well as sculptures by Alexander Archipenko and Ossip Zadkine. Besides that, the Museum owns a unique collection of works by the famous Georgian artist Niko Pirosmiani. An extensive section of the permanent display is devoted to Non-Conformist art of the 1960s-1980s. The creative activity of these masters, now well-known in Russia and abroad, was then in opposition to the official Soviet ideology. Among them are Ilya Kabakov, Anatoly Zverev, Vladimir Yakovlev, Vladimir Nemukhin, Vitaly Komar and Alexander Melamid, Oscar Rabin, Dmitry Krasnopevtsev, Leonid Schwartzman, Oleg Tselkov, and more.

The Museum readily supports the newest artistic developments and fills up its collection with works by our contemporaries. Now this part of the display presents pieces by Boris Orlov,

Dmitry A. Prigov, Valery Koshlyakov, Vladimir Dubossarsky and Alexander Vinogradov, Oleg Kulik, Viktor Pivovarov, Andrey Bartenev, and many others.

Exhibition Policy

The Museum's extensive exhibition strategy aims at showing the artistic process of the 20th and 21st centuries at its maximum span and diversity. In all three buildings of the Museum, one can visit single-artist shows, group exhibitions and conceptual displays by well-known masters as well as by emerging artists or the ones that need to be rediscovered.

Other Activities

Apart from expanding the permanent collection and organizing multiple temporary exhibitions, the Museum engages in various other activities, including research and conservation work, book publishing, and others. The Museum publishes «DI» (Dialog Iskusstv / Dialogue of Arts) magazine, heir to the authoritative «Dekorativnoe Iskusstvo» (Decorative Art). One of the Museum's priorities is to promote young and emerging artists, bringing them into contemporary artistic process. With this purpose the Museum launched a special education program — the «Independent Workshops» School of Contemporary Art. The two-year schedule includes practical activities in creative workshops, as well as lectures on contemporary art, studies of the art market and the new technologies in visual arts, and a broad spectrum of issues on today's culture.

OTHER IMPORTANT MUSEUMS AND ART GALLERIES IN MOSCOW

Jewish Museum of Moscow

Where the cultural traditions and Jewish customs are shown, as well as the history of Russia through the prism of an ethnic group, say the organizers. The Tolerance Center will provide a platform for dialogue on issues of tolerance, mutual understanding, respect and intercultural relations and will host permanent and temporary exhibitions. This museum is in 15th place, with 300,000 visitors until 2017.

Museums of the Kremlin, Moscow
Vinzavod Contemporary Art Center
Museum of the history of the Gulag
Moscow Pushkin Museum (State Museum of Plastic Arts)
Kremlin Museum
Museum of Armory (located in the interiors of the Kremlin)
Mikhail Bulgakov Museum
Museum of Russian Icons
Cosmonautics Museum
Tchaikovsky State Conservatory of Moscow
National Museum of Russian History
Darwin Museum
Cosmonautics Museum
Museum Gógol's house

EXHIBITIONS IN THE MOSCOW METRO'S STATION

**Vystávochnaya Station, Sportívnaia Station, Elektrozavódskaaia Station, Ploshchad
 Revolutsii Station, Arbátskaia Station, Kievskaaia Station, Belorússkaia Station,
 Novoslobodskaaia Station, Komsomólskaia Station, Chístie Prudí Station, Maiakóvskaia
 Station, Vorobyovy Goryi Station**

THE FIVE MUSEUMS MOST VISITED IN RUSSIA

Museums of the Kremlin, Moscow 2,157,637 visits -2016
State Tretyakov Gallery, Moscow 1,626,825 visits -2016
Russian Museum, Saint Petersburg 1,566,500 visits -2016
Hermitage Museum, Saint Petersburg ¿visits? 2016
Moscow Pushkin Museum (State Museum of Plastic Arts) ¿visits? 2016

THE MOST IMPORTANT MUSEUMS AND GALLERIES OF SAINT PETERSBURG

Hermitage Museum, Art and History Museums, Menshikov Palace, Russian State Museum, Summer Palaces, Peterhof Palace, Catherine Palace, History and Politics Museums, Fabergé Museum, Peter and Paul Fortress, Leningrad Block Museum, Museum of Leningrad Russian political history, Literature Museums, Apartment, Alexander Pushkin, Dostoevsky Museum, Fabergé Museum, Old Saint Petersburg Stock Exchange, Triumphal Arch of Narva, House of Nabókov, Kunstkamera Museum, Museum of Soviet Arcade Machines, Zoological Museum of the Institute of Zoology of the Russian Academy of Science, House-museum of Anna Akhmatova, Yusupov Palace, Lumiere-Hall, Leningrad Center, The Pushkinskaya 10 Art Center, ig's Snout Art Gallery, Artmuza Gallery, Tkachi Exhibition Center of Creative Space, Artists's Loft Gallery, LenExpo, Borey Art Center, Onegin Art Gallery, City Art Gallery, Photogallery Rachmaninov Garden, 4Dots Gallery, Shop Hermitage, Dolls Gallery, Art Re.Flex Gallery, Solo Art Gallery, Yellowkorner Modern Art Gallery, Vernissage on Nevsky Exhibition Center, Art of Foto Gallery, Photodepartment Gallery, *Tretyakov's Gallery*, S. P. A. S. Modern Art Gallery, Artefice Gallery, Anna Nova Gallery, Gallery Dver, Russian Icon The Orthodox Icon Center, Tioindigo Gallery, Sasha Luje Gallery, Art-Vzglyad, Sol Art Gallery, Art Bank, Matisse Club Art Center, Marina Gisich Gallery, ASA ART Gallery, Liberty Art Gallery, Gallery 14/45, Russkiy Vek, Saray Gallery, D-137 Art Club, Saint Petersburg Artists' Union Exhibition Center, Molbert Art Gallery, N-Prospect Gallery, Center for Books and Graphics, Russian Portrait Gallery, avlovsk Regional Art Gallery (Pavlovsk), Steklyannoye Nebo, Otrazheniye Gallery, Petersburg Art Center, Navicula Artis Gallery, Montmartre Gallery, Molodoye Iskusstvo Gallery, Paintings on Wood Exhibition, Generator Nastroyeniya, Sergey Kuryokhin Contemporary Art Center, Studio of The Fine Arts Gallery, Sfumato Art Gallery, Silver Age Art Gallery, Grand Art-Centre, Didi Art Gallery, Blue Hall Gallery, DD'S Gallery, Dmitriy Semenov Gallery, Vadim Zverev's Art Gallery, Alexey Rychkov Art Gallery, Arka Art Gallery, Village Life Gallery, Art Gallery on Kustodieva , Apartment 50 Art Gallery, Arts Exchange Gallery, Mart Modern Art Gallery, Do-Gallery, FoSSart Gallery, K-Art Art Gallery, Arthrostra Gallery, Art Briz Art Gallery, Accent Art Gallery, Styx Art & Antiques Gallery, Dell'Arte Gallery, Gremi Art Gallery, Kvadrat Art Gallery, Modern Sculpture and Plastic Arts Gallery, Kustanovich's Gallery, An Artist's Contract Gallery, Forum Gallery, Lazarev Gallery, Arthousegallery, YellowKorner,

Contemporary Art Gallery "Art Holding Tatyana Nikitina", St. Petersburg Creative Union of Painters, Ages. St. Petersburg Historical Collection, ArtBazar Nevsky, Akasa Gallery, Caput Mortuum Art Gallery, Start Academia Gallery, Kremlin Modern Art Gallery, DeDis Art Gallery, EGO Gallery, Proshly Vek Art Gallery, Album Gallery, and Palette Gallery.

THE MOST IMPORTANT MUSEUMS AND GALLERIES OF NOVOSIBIRSK

West Siberian Railway History Museum, Children and Youth Centre Planetarium, Novosibirsk State Museum of Local History, Wonder Park Galileo, Novosibirsk State Art Museum, Roerich's Museum, Novosibirsk State Museum of Local Core, World Funeral Culture Museum, Siberian Birch Bark Museum, Museum of The Sun, Happiness Museum, Museum of Archeology and Ethnography of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, USSR Science Academy Building, Museum of History and Development of Zheleznodorozhny District, Novosibirsk State Academy of Water Transport, Central Siberian Geological Museum, Museum of History of Development of the Central District, Museum of Cultural History of the People of Siberia and Far East, Historical-Architectural Open Air Museum, Museum Kirov in Siberia, Museum of History and Development of Dzerzhinsky District, Novosibirsk Museum of a Toy, Museum of History of The Siberian Military District, Communication in Siberia Museum, Museum of History and Development of Oktyabrsky District, Etnoposelenie Museum, Virtual Museum of Science and Technology, Petropavlovskiy Krayevedcheskiy Museum, Center of History of Development of Leninsky District, Wax Museum, On the Buyan Island Museum of Fairy Tales and Myths of the Russian People, City Centre of the Novosibirsk Book History, Bachetta Studio, Art Gallery & Workshop, Art Gallery on Sovetskoi, Radiation Disasters Museum, Museum of History and Development of Sovetsky District, Museum of History and Development of the Pervomaiskiy District, Siberian House of The Fairy Tale Museum, Zhivoi Istochnik Art Gallery, Krasnozersky Art Museum of Local Lore, Jazzium Gallery, Vaiya Siberian Modern Art Gallery, The History Museum of Education Development in Novosibirsk and the Novosibirsk Region, Sibirskaya Beresta Museum, Aviation and Astronautics Museum, Che Art Gallery, Novosibirsk Museum Complex, Natalia Dmitriyevna Spirina's Cultural and Educational Center.

THE MOST IMPORTANT MUSEUMS AND GALLERIES OF EKATERIMBURGO

President Center of Boris Eltsin, V. Vysotskiy Museum, Wonder Park Galileo, Vodonapornaya Bashnya Na Plotinke Museum, Ural State Geological Museum, Nevyanskaya Icon Museum, Bazhov Museum, Sverdlovsk Regional Local Lore Museum, Nature Museum, Radio Museum of A. Popov, B. Yeltsin's Ural Center, Ernst Neizvestny's Art Museum, Museum of the Sacred Imperial Family, Fruit Gardens Museum of Central Ural Mountains, Museum-Exhibition Center Dom Poklevskikh-Kozell, Krylataya Gvardia Museum, Literary Life of Ural XX Museum, Regional Museum of History of Medicine, History Museum Uralkhimmash, United Museum of Writers of Ural, B. Kashkin's Museum, Antimuseum of Computers and Games, Hygiene Museum, Zhivaya Starina Ethnographic Museum, Cinema and Animated Films Museum, Museum of the Regional Clinical , Ural Volley Museum, Retro Car Museum, Wax Museum, Kunstkamera Museum, Upper Isets Metallurgy Plant History Museum, Newton Park, Museum of Sergey Alekseyev, Wonderland, Museum of Dolls and Children's Books, Museum of Soviet Life Sdelano v SSSR, Glass-blowing Studio, Yekaterinburg History Museum, Museum of History of Stone-Cutting and Jeweler Art, Museum of History of Science and Equipment of The Sverdlovsk Railroad, Museum of Architecture and Design, D. Mamin-Sibiryak's Literary and Memorial House Museum, F.M. Reshetnikov's Literary and Memorial House Museum, Ural Literary Life Of The XIXth Century Museum, Museum of History of Tram and Trolleybus Management, Park of History and Ethnography The Land of Parents, Ural State, Technical University History Museum, Historical Park Rossiya - Moya Istoriya; Metenkov's House Gallery, Yekaterinburg Modern Art Gallery, Art Gallery of Church on Blood, Art Bird Gallery, Photography Center March, Aqua Gallery, Antonov Gallery, Egida Gallery, Noah Ark Gallery, Belaya Gallery, Golden Scorpion Gallery, Suvorov Art Gallery, Helmet Gallery, Stefart Art Gallery, Sabina Art Gallery, Window Art Gallery, Odoevsky Art Gallery, Red Square Art Gallery, Antikvar Art Gallery.

THE MOST IMPORTANT MUSEUMS AND GALLERIES OF NIZHNI NÓVGOROD

Yurkovka Art Gallery, Kladovka Art Gallery, Futuro Gallery, Veshch v Sebe Art Gallery, Art-Passazh Art Gallery, Tolk Gallery, Nizhny Novgorod Exhibit Hall, Yemelina's Gallery, Art 52, Gallery of the Volga Region Artists, People's Gallery, Kovcheg Gallery, Artfonika, Gallery, Antikvarius Gallery; The Rukavishnikovs' Estate Museum, Museum of Old Equipment and Tools, Yurkovka Art Gallery, Russian Museum of Photography, Kashirin House (Maxim Gorky Childhood Museum, Maxim Gorky Museum House, Museum of History of Art Crafts of The Nizhny Novgorod Region, National Centre for Contemporary Arts, Volga, Nizhny Novgorod Branch of the Museum-Reserve Pushkin Boldin, Nizhny Novgorod City Museum of Equipment and Defensive Industry, Nizhniy Novgorod State Exhibition Complex, Museum of Interactive Science Quarks, Planetarium Museum, Museum of Folk Architecture and Life of the Peoples of Volga Nizhny Novgorod, Gorky Literature Museum, Museum of Wooden Architecture Schelokovsky Hamlet, Museum of History of Development of the Gorky Railroad, Museum of Illusions, History Museum, Museum of History of The Krasnoye Sormovo Planta, Museum Zachatskaya Bashnya, Museum Zachatskaya Bashnya, Nizhniy Novgorod Radio Laboratory Museum of Science, River Fleet Museum, Veshch v Sebe Art Gallery, Nizhny Novgorod Museum of History of Law Enforcement Agencies and Armed Forces, Art-Passazh Art Gallery, Nizhny Novgorod Aviation Museum, Nizhny Novgorod Intelligentsia Museum, Einshteinium Museum, Nizhny Novgorod Exhibit Hall, Museum of History and Culture of Moskovsky District, Museum of Experiments, Volgageologiya Geological Museum, Gorkovskaya Railway History Museum, Communication Museum, Church Archaeological Museum of Nizhny Novgorod Diocese, Radiophysics Museum, Dobrolyubov's State Literary Memorial Museum, Dobrolyubov's State Literary Memorial Museum, Wax Museum, Bases o instalaciones militares, Nizhny Novgorod Museum of Aircraft, Gallery of the Volga Region Artists, Geological Museum, Museos de ciencias, Zoological Museum, M. Gorkiy's State Museum, Sokol Aircraft Building Plant History Museum, Nizhny Novgorod Football Museum, Museum of Archeology and Ethnography, Gorky Communications Equipment Plant History Museum, Museum of History of Prioksky District, Nitel History Museum, Novikov Museum of Wooden Sculpture, Museum of The Plant of G. Petrovskiy, Tax Service Museum of The Nizhny Novgorod Region, Museum Exhibition Complex, Smeshannyye Chuvstva Museum, Toys Museum, Institute of the Hand-Written and Old Printing Book Museum.

THE MOST IMPORTANT MUSEUMS AND GALLERIES OF SAMARA

Stalin's Bunker, Municipal Museum Cosmic Samara, Modernist Style Museum, Park Chudes Galileo, Volga Region Museum of Railway Machinery, Museum of the Frog, The Aviation and Astronautics Museum of the Academician S. P. Koroleva, The Samara Regional Local Lore and History Museum, Zoological Museum, Samara Football Museum, Museum of History of Tram and Trolleybus Management, Thrift Industry Museum, Women for the Defence of the Motherland in 1941-1945 Museum, Samara Museum of Photography Photo History, Museum of History of the Samara Police of the Ministry of Internal Affairs, Architecture and Construction House Museum, Eco Biological Center, Museum 'Unsubdued' of the Former Juvenile Prisoners of Fascist Concentration Camps, Military Glory of Veterans of Local Wars and Military Conflicts Museum, Museum of History of the Settlement of Yablonsk, Butterfly Park V Tropikakh, Museum of Military Glory, Kursk Fight Military Glory Museum, Museum of Military Glory 33 Shooting Division; A. Tolstoy's Memorial Estate, M. Gorky Literature and Memorial Museum in Samara, Samara Museum for Historical and Regional Studies, Memorial Museum of V.I. Lenin, M. Frunze's House Museum, Samara Football Museum, Samara History Museum, Samara Diocesan Church and Historical Museum, Volga Region Archaeology Museum, Historical Park Russia - My History, Museum of Red Banner Volga-Ural Military District, Museum of Red Banner Volga-Ural Military District, Road History Museum.

THE MOST IMPORTANT MUSEUMS AND GALLERIES OF OMSK

The Omsk Regional Museum of The Fine Arts, The Museum Complex of Military Glory of Omsk, F. Dostoyevskiy Omsk State Literary Museum, Omsk State Museum of History and Regional Studies, Kondraty Belov's Omsk Museum, Omsk Artist's House Exhibition Hall, Siberian Cultural Center, Liberov-Center State Regional Art Museum, Kvadrat Gallery, Kvadrat Art Gallery, Omsk Planetarium, Chamber Museum of World War II, Fashion House Art Studio, Omsk Museum of Education, City Museum of Theater Arts, Aviation Museum, Omsk Brick Museum, Omsk Planetarium, Museum of Urban Life, Zodiak Digital Planetarium, Theatrical Art Museum, Przewalski's Horse Gallery of Collectible Art, Museum

of Veterans of Afghanistan and Local Conflicts, World of Pictorial Art, Gallery 28, Boli Shr Art Gallery, Dvalet Gallery of Contemporary Art, Square Art Gallery.

THE MOST IMPORTANT MUSEUMS AND GALLERIES OF KAZÁN

Picture Gallery of Slava Zaitsev, Khazin National Art Gallery, Alafuzovskaya Factory, Kazan Art Gallery, Modern Art Gallery, Svita Holl, Ebivol Gallery, Artko Gallery, Ak Bars Gallery, Ala Prima Art Gallery, Loire Art Gallery, Ayudag Art Gallery, Art Gallery Creative Workshop; Kremlin de Kazán, Museum of Soviet Life, Natural History of Tatarstan Museum, Museum of Chak-Chak, Konstantin Vasilyev's Museum, The National Museum of the Republic of Tatarstan, Museum of Happy Childhood, Museum of Illusions, Hermitage - Kazan Center, Mardzhani Museum, The House of Entertaining Science and Technology, Museum "Tatarskaya Sloboda", Museum of the 1000 Anniversary of Kazan, Lenin House Museum, E. Boratynskiy's Museum, Dom Velikana, Mishkin Dom Museum, Kazan National Cultural Center, Vasiliy Aksenov's House Museum, Musa Dzhallil's Apartment Museum, Museum of Islam, Museum of History of Statehood of the Tatar People and Republic of Tatarstan, Kayum Nasyri's Museum, Kayum Nasyri's Museum, Museum of History of the Kazan University, Museum of Rebellion Machines, Gabdulla Tukaya's Literary Museum, City Panorama, Alexander Arbuzov and Boris Arbuzov Memorial House, Anatomical Museum and Theater, Exhibition of Teddy Bears, Salikh Saidashev's Museum, Gorodskaya Panorama, Museum of Samovar, Sharif Kamal's Apartment Museum, A. Mazitov's Museum, Cycling Cultural Museum, International Institute of Antiques, International Institute of Antiques, Museum of the Kazan State Technical University of a.N. Tupolev, House of Camel, Museum of History of the Tatarstan Ministry of Internal Affairs, E. Eversman's Zoological Museum, Forge Cannon Yard, Galeyev Sport Museum, Archeological Museum, Ethnographic Museum of the Kazan University, Fire Protection Museum, History of Computer Facilities Museum, Tatarstan Communications History Museum, Like Gallery, Wax Museum, Tesla Museum, Bibars Sarai, Museum of Records and Facts "Verish ili Net".

THE MOST IMPORTANT MUSEUMS AND GALLERIES OF KIROV

Graffiti Artwork, Center of Modern National Art Crafts of Vyatka, Museum of Paleontology, Museum of History of Ice Cream, Vyatka Vasnetsovs' Art Museum, Dymkovskaya Toy Museum, Museum of Mikhail Saltykov-Shchedrin, Diorama Museum Exhibition Centre, Khlynov's History Museum, Modern Art Center 'Gallery Of Progress', Kirov Regional Local Lore Museum, Center of Modern National Art Crafts of Vyatka, Museum of Alexander S. Green, Museum of Konstantin Tsiolkovsky, Aviation and Astronautics, Regional Museum of History of Public Education, Railroad Transportation Museum, Vyatka Paleontological Museum, Nature Museum Exhibition Complex, Vyatka Folk Art Crafts Museum, M. Saltykov-Shchedrin's House Museum, Museum of Veterans of War In Afghanistan, Photography Exhibit Hall, Exhibition Hall of Vyatskiy Art Museum, Geological Museum of Natural History, Museos de historia natural, Museum and Exhibition Center Na Spasskoi, Memorial Estate of the Artist N. Hokyryakov, Hokyryakov House Museum, Kirov City Scientific and Natural Museum.

POTENTIALITIES, DIVERSITY OF FACILITIES AND ATTRACTION SERVICES OF THE MUSEUMS: TRETYAKOV GALERY - MOSCOW MUSSEUM OF MODERN ART - THE GARAGE

TRETYAKOV GALLERY

Despite being one of the most recent galleries in Moscow, is considered one of the museums in Russia with the largest and most diversified collection of contemporary and classical art by private collectors and the artistic heritage of Russia; with more than twenty rooms enabled for temporary exhibitions, where the great Russian and world artists have exhibited their works; with an average of three exhibitions per year. The permanent exhibition halls are full of living pieces, which are part of the ancient and contemporary history of the country, made by the most famous Russian artists and some of them recognized worldwide. As they are, the statues, paintings and drawings of the Bolshevik Revolution.

This immense gallery of two buildings separated by a cloister is also the scene of artistic installations, performance, multimedia rooms, mini theaters, spaces of the diversity of the biosphere, video art, photographs, etc.

The prices of the tickets are relatively cheap -eight dollars approximately-, if we compare it with other international galleries of this same type. With special prices for retired nationals and people with disabilities; for students with a card, regardless of nationality, the price is half. It has a free day for all public.

Its architectural spaces are modern, renovated with cutting-edge structural design; spacious and with facilities of extensive lobbies, bars, cafes, restaurants; from its top floor you can enjoy panoramic views of much of the city. Other benefits that can be exploited in this museum are the large outdoor spaces for recreation and recreation. Its facilities are located in the Gorky Park, in whose extensive perimeter there are also bars and restaurants located on the banks of the Moskva River, a favorable place to do free tourism, before and after seeing the exhibitions.

TRETYAKOV is located in the heart of the great metropolis, with easy access, surrounding lines of buses and metros; with proximity to the financial center of the city. Almost all Muscovites know her or have heard about this GALLERY. Safe area and permanently monitored, suitable place for children and long-lived. In summer it is the favorite place for family camping in the town's scepter.

POSSIBLE THREATS AND WEAKNESSES

In Moscow there are about 500 cultural centers, ranging from museums, historic centers, churches full of stories, palaces, sumptuous parks full of urban art and statues, houses of renowned leaders and personalities of art and science, mausoleums, classical theaters and popular art galleries, craft markets, subway stations with huge murals and statues, etc. Many of these sites are free, in addition, they are true centers of complete art that house pieces of plastic arts, crafts, military and scientific relics, antique cars, clothing, clothing, furniture, etc. Although the TRETYAKOV public is very selective and is aware of the products they want to contemplate; The competences in cultural offerings are many and could represent a great threat to the gallery and to the change of behavior in the consumption of loyal customers and the final decision of the potential customers and the captive public that seeks diversification,

quality and prices in the artistic, recreational and scientific offers of the metropolis. This could weaken the good positioning that the gallery maintains until now.

THE GARAGE MUSEUM

Of the three museums analyzed, Garage is the most recent, therefore, one of the least visited has received; nevertheless, it enjoys the loyalty of a select public that seeks in these facilities something beyond art. His exhibitions go beyond conventional postmodernism and the current contemporaneity to which we are accustomed. As is the temporary exhibition "Under the Radiation Falls" [August 2017- March 2018] by Takashi Murakami; where the concepts seem to be taken from the creative and illusory world of its director, giving a futuristic and fantasy touch to each of the pieces. This exhibition has attracted a large number of children and teenagers.

One of the great advantages of this space of contemporary art is the dedication and commitment on the part of the museum management, for the formation and orientation to children and adolescents in art. He has constant training, teaching and orientation workshops.

The environment of its facilities is inside the Gorky Park. Where your visitors can enjoy natural recreation from the center of the park or, enjoy a trip on a cruise along the river that surrounds it. His last exhibitions have had a resounding success; due, perhaps, to the coincidence with the school holidays and, the holiday break. From what we have been able to observe, in this last exhibition your visitors are Muscovites, which could mean that most of their customers are internal tourists.

If this museum relaunched its corporate identity and redesigned the concepts in terms of integral communication, specifically in social networks, it could have the opportunity to increase its positioning before the general public, increase the loyalty of its target and attract its potential customers.

POSSIBLE THREATS AND WEAKNESSES

- For lodging inside a park, which would hinder access by car, bus or subway.
- Little diversification of contemporary art products and limitation of spaces inside the museum
- Although ticket prices are competitive, other museums with greater appeal, with more spaces and with many more products in their exhibitions have the same or cheaper prices.
- Little external communication and poor visibility in electronic media.
- Relatively high prices for products and services [restaurant, cafeteria, store, library, etc.], compared to other museums in Moscow

MOSCOW MUSSEUM OF MODERN ART

Facilities advantages and opportunities

- It is the first state museum in Russia that concentrates its activities exclusively on the art of the 20th and 21st centuries; so, many of his works are only exposed there
- Low cost tickets
- Located in the center of Moscow, with several bus and metro lines; in exclusive zone near renowned international hotels, theaters, restaurants, bars and shopping centers
- Program of lectures on Russian Art of the 20th-beginning 21st centuries for an English-speaking audience
- Event offers periodically about the world of art, science and culture of Russia; such as panels, workshops, conferences, convesatories, etc.
- Tours and excursion: general guided tours in Russian, general guided tours in English, general guided tours for special visitor categories (school and college students, elderly visitors etc.) interactive excursion for children (groups of up to 15 persons; museum admission ticket is included), individual tours (up to 6 persons), tours for social centers and

orphanages are free of charge if booked in advance (an official letter with contact info is required).

- Library and gift shop

- Wide variety of publications, such as: ESCAPE/ DIARY, The History of Russian Video Art. Volume 1, XENIA, or Successive process, Valery Turchin. The 20th Century Reflected in the Collections of the Moscow Museum of Modern Art, Leonid Sokov. Point of View, Baroque, Veryu / I Believe, A Project of Artistic Optimism. Francisco Infante and Nonna Goryunova. Catalogue-album of artifacts. ART Constitution, speaking with hands: Photographs from The Buhl Collection, New Angelarium, he books «ŽEN d'ART. The Gender History of Art in the Post-Soviet Space: 1989—2009», История российского видеоарта. Том 3. Мастерская 2009. My Love, My Friends., Виктор Пивоваров. Едоки лимонов; and many more...

- Selected works; large collection of contemporary art

- Free Workshops; School of Contemporary Art for new educational processes within the Russian artistic community

- Magazine "Dialogue of Arts". With publications and analysis content of film, theater, music, fashion, psychology and philosophy events; phenomena in the modern cultural process and the convergence of different forms of art, science and everyday life.

POSSIBLE THREATS AND WEAKNESSES

- Limitation of spaces for exhibitions

- Few staff that provide accurate information about exhibitions

- No parking available for visitors, staff do not speak English

- Most publications are in Russian language

- Free admission only once a month

- Little visibility in networks social and in other electronic media

- Little outdoor advertising that informs the visitor about the activities and exhibitions

ANALYSIS OF THE TARGET AUDIENCE

Between 60% and 65% of visitors to the three museums are residents of Moscow; 15% are from other cities of the Russian Federation, and 20% are foreign tourists. In the three museums, between 40% and 50% of their audience are people between fifteen and forty years old. Between 20% and 40% are retired people. According with the survey conducted in each of the museums, most of its visitors are people of female sex, with a socio-cultural level and university students, and people with a medium high cultural level. In the children's rooms and activities, 85% are children between the ages of 5 and 12; they are accompanied by their parents, who go to other activities inside the museum while the children enjoy the activities.

According to our research, many of the visitors of the three museums go to the exhibitions and activities as a form of recreation and expansion; and in the case of young people, they do it to accompany their partners, as a way of socializing between boyfriends and husbands, or for family recreation. The information channels, through which they learn about the activities of the museums, are mainly social networks and specialized magazines. In the case of foreign tourists, they learn about the exhibitions through travel agencies, airlines, and companies that sell tour packages online. The young public go to the museums to carry out university practices and in search of information about the artists and their works; these young people, for the most part, have avant-garde and trivial lifestyles; they live connected to social networks, read magazines of current trends, prefer fashions and international brands to dress; your favorite food is fast food.

DEFINITION OF THE MESSAGE – COMMUNICATION CONCEPT

[...EMISSION MODE: FORMAL...]

“Art and history of Russia ...

TRETYAKOV-MMOMA-GARAGE, the museums of Moscow”

COMMUNICATION STRATEGIES

Creation of a joint graphic line to unify the corporate identity in the brand of the three museums.

INTERNET

Make a web page with unified information content of the three museums

Creation of a unified App for the three museums

Design a plan that covers the main social networks

Use of AdWords tools to position museum products

Implementation of SEO campaign

Use of Google Analytics tools to reorient all the content of marketing and advertising

ADVERTISING

Design of billboards

Advertising design for Bus Banking

Interior-exterior Banner Design

Graphic and multimedia advertising design in metro exhibitions

Design Graphic and multimedia advertising for spaces in Moscow airports

MARKETING

Direct-Indirect, in strategic points, out door

PUBLIC RELATIONS

Make agreements with public and private institutions, non-profit institutions to offer the facilities of the museums to carry out social campaigns and citizen orientation through art

Promote the signing of agreements with patronages and associations of people with disabilities, and that these can attend exhibitions, courses and workshops in the three museums for free

Use the art exhibited in museums to create a match for the defense of the environment; in gender equality and in the social reintegration of young people.

Conduct invitations to art competitions

Support the universities of Moscow, allowing the students of Fine Arts to carry out internships and practices in the three museums

Promote Contemporary Art in primary schools and elementary schools

BUDGET, PLANNING, IMPLEMENTATION AND EXECUTION OF THE ACTIONS

To establish the budget of this plan, extraordinary economic items will be requested to the Ministry of Culture of Russia, which will be the institution in charge of distributing it according to the planned strategies. For the implementation of the strategies, support will be requested to the Ministry of Education so that through the universities of and of the schools of Moscow they incorporate the professors of the faculties of fine arts, humanities, sciences; as well as the institutes with the inclusion of their students, and to establish these strategies as part of the study programs with additional academic incentives for the participants. The public media will be responsible for disseminating the strategies.

For the implementation of the plan, the programming of the exhibitions and the training programs of the museums will be unified, and the actions will be executed from all public and private institutions that have to do with diplomacy, cultural, political, educational, scientific diffusion, tourism, national and international transportation; Such as: The Ministry of Foreign Affairs, The Municipalities of Moscow, The Universities, Public and private schools, Public transport, Airports, Cultural NGOs, Alternative Social Collectives, Etc. Each of these institutions will have an enforcement role according to their social responsibility within the city of Moscow.

10.1.3. Semiotic analysis Artworks selected in the Pushkin and Tretyakov museums

10.1.3.1. Temporary exhibition at Pushkin Museum: March-July 2018

Vasily Dmitrievich Polenov



He was born on June 1, 1844 in St. Petersburg. He was a Russian painter well known for the exuberance of his landscapes, he also painted a series of original biblical images. He studied at the Imperial Academy of Arts. In addition to his artistic legacy, another of his great contributions to Russian art was his teaching; at the School of Painting, Sculpture and Architecture in Moscow, where his students included Konstantin Korovin, Isaac Levitan, Abram Arkhipov and Mikhail Nesterov. He was a member of the Itinerant Association of Russian exhibitors. In its beginnings,

Polenov was sponsored by the art collector Pavel Tretyakov. He participated in the Abramtsevo art circle of Savva Mamontov. His most outstanding works include: Landscapes Moscow Courtyard / Overgrown Pond / Christ and the Woman Taken in Adultery. In 1871 he obtained a gold medal from the Imperial Academy of Arts, for his painting "Crianza de la Jairo's daughter". He was in Germany, Italy and France, painting all genres, but the one that inspired him most was the landscape. He spent a lot of time studying the paintings of the Barbizon School; what attracted him to paint outdoors. He participated in the Russo-Turkish war as a war artist. In addition to his methodical and detailed studies, he was the first painter to introduce the principles of the French School in Russia. He died on July 18, 1927 at Lenovo.

Pushkin museum

Painting's description

Venice, 1890s. Oil on canvas



smaller than the first. The canal water is blue with a brown spot and white brushstrokes.

Polenov shows in this oil the detail of a section of the canal of Venice. In the lower left there is a gondolier dressed in usual clothes - wide shades and white shirt; he is paddling to the right in a long black canoe. To the right of the gondolier there is a wall with a wooden window with white bars; further down there is an arched door, covered with wood. Further forward there is another door with a stairway, where a person sits diffusely. The wall is grayish white brick and is old and deteriorated. In the right plane of the painting there is a second empty canoe

Semiotic Analysis

This Impressionist-Realist painting shows how a section of the Venetian canals was found. It is possible that the painter has chosen that particular place to collect the reality of the city, the part that the visitor cannot see. For the artist, the most important thing is the surroundings, that is why he does not pay attention to the characters, he paints with white spots of his silhouettes; while wall and water show a fleeting realism. Although Venice is a romantic and paradisiacal city, the artist wants to show the deterioration and abandonment of its wet streets, perhaps to make it more ambiguous or, so that they pay attention to its deterioration.



was a postimpressionist Russian painter born in Odessa on April 4, 1862. He started drawing very early, but his family tried to discourage him, as they feared that his drawing would interfere with his studies. His first sponsor was the local street cleaner who started buying his art when he was only seven years old. During 1879-81 he graduated from the art school of Grekov Odessa. From 1881 to 1885, he studied at the Moscow University, first in the Department of Medicine, then in the Law Department. Finally, he decided to devote his life to art and entered the Royal Academy of Fine Arts in Munich, where he graduated in 1887. He returned to Russia, completed the mandatory two years in the Russian Imperial Army, and in 1889 he devoted himself to painting full time. His first exhibited painting was purchased by Pavel Tretyakov, the most important artistic patron of Russia at the time. He soon became a popular painter, a member of the so-called Polenov circle, which included Valentin Serov, Isaac Levitan, Mikhail Nesterov and Konstantin Korovin. Pasternak was one of the first Russian painters who called himself Impressionist. He was a member of the Peredvizhniki movements and the Union of Russian Artists. He was a friend of Leo Tolstoy, lived for months in Yasnaya Polyana and painted many portraits of the great writer, which also illustrates his novels War and Peace and Resurrection. He was awarded a medal at the Paris World Fair -1900- for his illustrations of Tolstoy's novels.

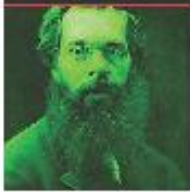
Painting's description Leo Tolstoy at a Concert by Anton Rubinstein. 1895. Oil on canvas



This painting recreates the scene where a group of people stand around a pianist. In the center of the painting is the musician -Antón Rubinstein- sitting with his head down and playing what seems to be a black wooden piano. Rubinstein is young looking, has abundant brown hair, he is dressed in an elegant black suit. In front of the pianist there are two ladies watching him, the first one only sees the head, she is white and has blond hair; next to her is the second woman, who is white with black hair and is wearing a blue dress. In the background there are several women diffusely dressed in black. In the middle of the painting there is a middle-aged man dressed in black, he has beards with gray hair and he seems to be bald. At the bottom of the left there are three ladies who are barely identified by the green color of their dresses. On the right side of the pianist there is another woman, she is wearing a white dress that covers her entire body and arms, she has her head up, her hair is brown. The floor of the painting is represented in diffuse pastel colors. The background of the painting is brown with spots and black tones.

Semiotic Analysis

The distinction of the protagonists of this painting recreated in a stately environment, the elegance that represents the social segment that follows classical music, added to the formality of its participants in this concert; they are the symbols of magnificence that qualify this post-impressionist work. The application of the pictorial technique that reflects the somber coloring of the people who listen and observe the pianist, where the white dress of one of the ladies stands out; it could represent the contrast or dissidence within the same social group. The painter places them in a position of contemplation of sound, in a kind of abduction to music that leaves them in emotional trance. The musician seems to go crazy because of the pleasure caused by the sound of the piano keys; he feels proud of the emotions he is provoking his spectators. It seems he doesn't want to stop...



He was born on May 12, 1830 in Moscow. He started drawing early; When he was 12 years old he began to paint gouache and watercolor landscapes. In 1844 he enrolled in the School of Painting and Sculpture in Moscow, specializing in landscape painting. Soon after he left his studies, but returned four years later with the help of his teachers and some philanthropists. In 1848 he studied with the landscape architect Rabus. A year later he was sent to Odessa, where he painted landscapes of local nature; and was distinguished with a certificate of appreciation. Savrasov's first independent works resemble those he painted while still in school and were greatly influenced by the style of painting of romanticism. He graduated and received the official title of non-classified artist. In 1854, The Duchess Maria Nikolaevna, commissioned several works of Savrasov, and St. Petersburg. There he innovated his landscape painting; and he exhibited two paintings in the Academy of Art: "View in the neighborhood of Oranienbaum" and "Shore of the sea in the neighborhood of Oranienbaum". And for these works he was given the title of Member of the Academy. He returned to Moscow and participated in exhibitions of the School of Painting and Sculpture. In 1857, after the death of his beloved professor Rabus, He took over the landscape class. In 1862 he traveled to England, Switzerland, Copenhagen, Berlin, Dresden, Leipzig and Paris and visited Munich to see the International Exhibition that takes place there. He died on October 8, 1897.

Painting's description



The Thaw. Yaroslavl. 1874. Oil on canvas

Oil painting belonging to avant-garde landscape realism. In all the front part of the painting there is a lake or river in thaw [in Yaroslavl, district of the Russian Federation]. You can see the blue effect of the water thawing together with the heavy ones of thread. In the middle of the lake you can see in the distance the silhouette of a man [who could be a fisherman]. In the center is water is yellowish with splashes and white, gray and brown spots. There is a kind of destroyed wooden stockade that crosses the lake. On the other side of the lake there is firm earth of brown and green color; with a light orange

building, which seems to be a castle or a military fortress. In the background, the horizon is reddish [sunset, maybe]. The sky is blue with white clouds, grays and orange spots.

Semiotic Analysis

In this splendid landscape representation, Savrasov highlights the dedication and concentration he devoted to this painting; the impressionist details are worked with delicacy in each brushstroke, and it can be said that he made it from his academicist conception and, from within. Although the details are diffuse, it has similarity with neoclassical painting. Savrasov emphasizes the precision of perspective and the excellent application of pictorial technique. It seems to be the twilight of winter, and in that region it was implacable; and Savrasov could be telling a true story, with experiences and longings. Even though it is an Impressionist painting, the artist shows in it the influence of the romantic brush of his teachers and the academies where he was formed. The landscape is cloudy, but naturalism evokes a resplendent realism, with exuberant visibility that goes beyond the avant-garde techniques used by other contemporary painters.



He was a landscape painter born in Pomeranie / Novgorod. His maternal grandfather was the philosopher and social critic Alexander Radishchev. In 1841 he graduated from military school and served in the Russian Navy, traveling with the fleet to many countries. In 1849 he began at the Academy of Arts in St. Petersburg, where he studied with Maxim Vorobiev. In 1853 the Academy finished with an important gold medal. He retired as an officer of the Navy and was named an artist at the headquarters of the Navy. He traveled throughout Europe and worked prolifically. In Rome, he met Alexander Ivanov, who convinced him to focus more on drawing. In Düsseldorf, he took classes from the painter Andreas Achenbach. In Paris he admired the artists of the Barbizon School. He was a friend of painters French Camille Corot and Charles-François Daubigny. In 1860 he returned to Russia and exhibited his works at the Academy and received the title of professor. In addition, he taught at the Academy. In the 1860s, he traveled the Volga. His paintings lost all traces of Romanticism, replacing that element with the unconditional realism of the natural. In 1871 he was elected to the Imperial Academy of Arts. From 1870, he became close to the Wanderers art movement, participated in all his exhibitions. He became a member of his board. Much older than most other members of the movement, he had reservations about his social ideas. In 1873, Bogolyubov left the Academy in solidarity with his traveling companions. He even tried to create an alternative Russian Academy of Arts in Rome. In 1885, he opened an art museum in Saratov, the Radischev Art Museum, named after his grandfather. It was opened to the general public seven years earlier than the Tretyakov Gallery in Moscow and fifteen years before the Russian Museum in St. Petersburg. He died on February 3, 1896 in Paris. After his death, he left all his money and capital in the museum and his painting school.

Painting's description

View of the Cathedral of Christ the Saviour. 1880. Oil on canvas



In this oil painting, Bogolyubov makes a descriptive and detailed scheme of the open spaces where there are several buildings of an 18th century metropolis. On the left side of the painting there is a pastel white building with a classic style -The Cathedral of Christ the Savior-, which seems to be under construction or remodeling -there are wooden structures throughout its esplanade. In front of the cathedral, in the street, people are seen walking in different directions, and some carriages. On the right side there is a large, grayish-white house with a park on its right side. In the central background of the painting there is another monumental building with classical architectural style, which has several circular domes as if it were another cathedral. The sky is purple and full of large white clouds.

Semiotic Analysis

The precise details and definitions of this painting show the artistic realism and irrefutable romanticism with which Alexey Bogolyubov conceived each one of his works; and The Cathedral of Christ the Savior of Moscow has not been the exception - this building is a temple of the Russian Orthodox Church. This piece has the symbols of splendor and exuberance introduced throughout the composition, and its details reveal the dedication and commitment that the artist exhausted to reach artistic perfection. The blue sky full of white clouds translates the lucidity of this piece to the majesty of the city. This painting is a monument to the ecclesiastical power and perfection promoted by the Russian Empire.



Born on 15 May 1848, Vyatka, Russia. He was one most featured representative of the Symbolism painting. He specialized in mythological and historical subjects, considered the co-founder of Russian folklorist and romantic nationalistic painting, and a key figure in the Russian. When he was ten, studied in a seminary in Vyatka; during this time, he worked for a local icon shopkeeper. He also helped an exiled Polish artist, Michał Elwiro Andriolli, to execute frescoes for Vyatka's Alexander Nevsky cathedral. Having graduated from the seminary, he decided to move to Saint Petersburg to study in the Imperial Academy of Arts. He auctioned his paintings of Woman Harvester and Milk-maid in order to raise money required for the trip to the Russian capital. Three years later, the Peredvizhniki movement of realist painters rebelled against the Academism. He befriended their leader Ivan Kramskoi, referring to him as his teacher. He also became very close to his fellow student Ilya Yefimovich Repin. In the late 1870s He concentrated on illustrating Russian fairy tales and the epic narrative poem Bylinas, executing some of his best known pieces: The Knight at the Crossroads, Prince Igor's Battlefield, Three princesses of the Underground Kingdom, The Flying Carpet, and Alionushka. In 1884-1889 he was commissioned to paint frescos in the St Vladimir's Cathedral of Kiev. This was a challenging work which ran contrary to both Russian and Western traditions of religious paintings. The influential art critic Vladimir Stasov labelled them a sacrilegious play with religious feelings of the Russian people. He died on 23 July 1926 in Moscow.

Painting's description



Traveling Show in a Paris Suburb. Oil on canvas 221 x 136 cm.

This realistic painting describes a scenario in which a group of acrobats and actors are making a presentation - some festival in the suburbs of Paris. The crowd observes impressed the juggling, piroettes, magic tricks and the mockery of a clown or mime. The painting is recreated in an improvised stage on a staircase. There are a lot of people piled up, some are laughing and others are watching passively. In the upper right there is a woman of white race, thin, young slender and half-naked with both arms raised, as if implying erotic dance; she has her left leg on her right leg; she is wearing a handkerchief, or a kind of mask that covers her face. In the center of the painting there is a clown trying to get attention, or making the crowd laugh. In the middle of the clown and the actress there is a man playing a trumpet and a woman playing a drum; behind them there are uniformed men - maybe policemen - and other actors. In the lower right part there are people watching the show; some children are in the arms of their parents. In the upper center of the painting there is a large canvas painted with green spots and pastel colors. The right side of the painting is black, as if it were at night.

Semiotic Analysis

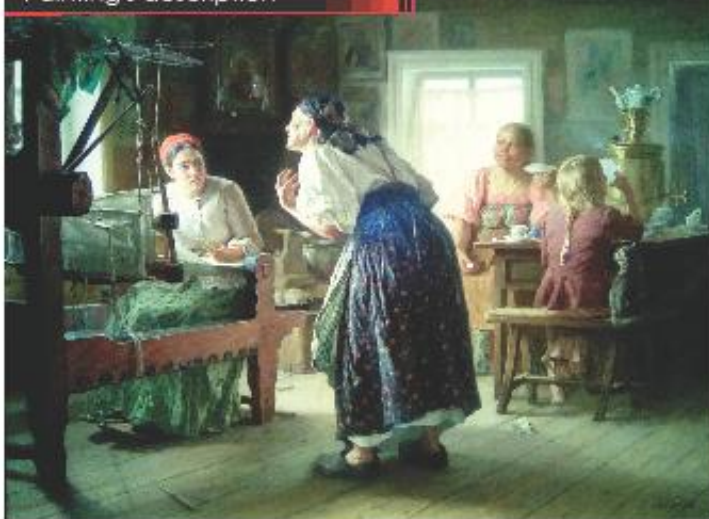
In this work of realistic expression, Vasnetsov relates one of the many spectacular and street episodes that were held in the Parisian suburbs in those times. Here there is populism, fun and recreation of ordinary citizens are expressed. The modus vivendi of those who traveled the big cities to make a living with their talent as musicians, wizards-fortune-tellers, actors, jugglers; and in some cases, erotic pleasure services. In addition to be an exceptional painter, both in the application of the technique and in the compositional structure of his paintings, Vasnetsov was a scholar, researcher and passionate of the symbolism in the arts and popular customs; it was nourished by mythology and social anthropology, and embossed in this oil images that tell us the daily reality; inserted the customs of a popular segment of the Parisian social class. The paint is stained with strong tones in the background that give it a baroque visibility, it has details with flashes and clearings that guide the viewer's gaze, and grays that tint the contrast of the dark clearing.



Was a Russian painter born on 29 January, 1844 in Saint Petersburg. He was a prominent member of the Peredvizhniki group. He was an orphan since he was a child, and he had to work in a paint shop, where he began his first experiments with art. In 1863 he entered the Imperial Academy of Arts, and once again became a member of an Artel of Artists created by P.N. Krestonovtsev. The artel existed only one year and then it dissolved. Maximov painted the sick child -1864- at that time, when he received a gold medal from the Academy. He completed all the courses of the Academy in three years. In 1865 he refused to participate in the Academy competitions for the Major Gold Medal. He argued that he did not need to study abroad, as a reward-he wanted to study in his town. And after graduating from the Academy he moved to the village of Shubino, where he painted peasant life, earning money as a professor of painting for the Golenischev-Kutuzov Princes. His painting Tales of the grandmother -1867. It was shown at an exhibition of Peredvizhniki, where he won a prize and was bought by Pavel Tretyakov. In 1872 he was admitted to the Peredvizhniki group, and soon became one of its most prominent and rigorous members. He died in St. Petersburg on 18 November 1911.

The Mean Mother in law. 1892. Oil on canvas

Painting's description



The painting recreates the daily scene of a peasant family. In the foreground there is an old woman standing in profile, leaning forward, directing her gaze to another woman; she is white, wearing a blue skirt with pink prints, wearing black sandals, wearing a blue apron; she wears a white blouse and a blue scarf on her head. In front of the old woman there is a white woman of middle age, she is dressed in light green skirt; she has a blouse, she has a red scarf on her head; she is sitting on a wooden bed from which hangs the baby's crib. In the upper right bottom there is a girl sitting on her back, she has the blond, long and woven pearl, she has is drinking something in a white cup; In front of the girl there is a Samovar. On the left side of the girl there is a mature woman sitting on the back; she has a pink blouse and green skirt. Behind this woman there is a window through which shining light enters. In the upper right bottom there are some paintings hung. The floor is light gray wood and the walls of the room are gray with pink spots.

Semiotic Analysis

En esta representación Hiperrealista está reflejada la cotidianidad de una familia, con el rol principal en el mando de la abuela, quien es la suegra de las otras dos mujeres. El naturalismo con que Vassily recrea este acontecimiento es bastante explícito, enuncia el control de la abuela sobre todos los viven en la casa. La ausencia de hombres en esta pintura puede deberse a que están trabajando. La atención de las dos mujeres más jóvenes está fijada en la anciana, que les está haciendo un reclamo; por los gestos que ella está haciendo anuncian disgusto e insatisfacción. La mujer que la mira está enclavada bajo sus órdenes, por eso la escucha atentamente sin decir nada; esto es símbolo de la obediencia por el temor. La mujer el en rincón de la habitación tiene una tranquilidad efímera, ella sabe que pronto será cuestionada por la anciana. El símbolo de tranquilidad lo representa la niña que, aunque escucha todo, solo le importa tomarse su té; ella es sorda y muda ante los altercado de su familia.



Was a Russian painter who recreated the history of his country in his works, that were characterized by a great realistic socialism. Since he was a child showed his talent for art, and when he was eleven enrolled in the Konstantinov Land Surveying Institute. Later, his father sent him to the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture; but he left there in 1882 to attend the Imperial Academy of Arts. Later time, he started work on a series of paintings devoted to Pereselenchestvo, the process of resettling peasants to outlying, vacant areas to ease overcrowding in the villages after the Emancipation reform of 1861. From 1885 to 1889, he toured the provinces of Samara, Saratov, Astrakhan and Orenburg, documenting the migrants lives. In the mid-1890s,

he began to focus on historical works. In 1899, he became a member of the Peredvizhniki. He was one of the founders of the Union of Russian Artists, temporarily replacing the better-known *Mir Iskusstva*. In 1905, the Imperial Academy named him an Academician. During the Moscow Uprising, he made numerous sketches while also helping the wounded. From 1903 to 1910, he taught at the MSPSA. He was also known as an illustrator; creating drawings for classics by Gogol, Lermontov and Pushkin, among others. He died on August 16, 1910 of a heart attack.

Painting's description

On the Road. Death of a Migrant Peasant. 1889. Oil on canvas
71×122 cm



This painting is recreated on a desert landscape on the slope of a large expanse of land in the open field, where the misfortune of a family lying on the ground is illustrated. In the center of the painting there is a man who seems to be dead lying on the floor face up, he is dressed in a blue suit, white socks and brown shoes; he has a white sheet that covers his face and part of his body. He has his arms crossed over his chest. To the upper right of the man there is a girl staring at him, she is sitting on the floor surrounded by

dirty rags, she seems to be brown and disheveled. In front of the girl, on the right side of the man there is a woman lying face down, she seems to be disconsolate crying the death of her husband; she has a yellow scarf on her head, a white blouse and gray skirt, she has her left arm under her face, her right arm is stretched forward. Behind the people there is an old cart with two wheels, and around it there are bowls thrown away. In front of them there are three sticks raised in the shape of a triangle, as if they were going to make a fire to cook. Near the feet of man there is a canteen half in the sand. The landscape is full of dry pasture and is very arid. The horizon is light blue, and there is a great valley in the distance.

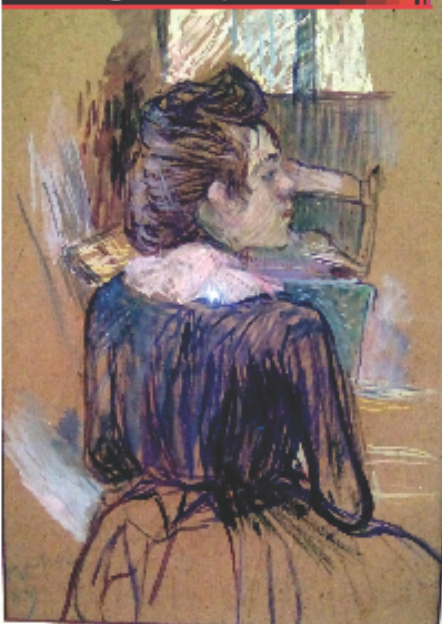
Semiotic Analysis

This story illustrated with oil tells us the anguish of a family prostrate in the desert with a possible outcome of pain and perennial misery. The symbol of suffering is evident in this funeral scene that recreates the sunset. The woman lies impotent, cracked and dejected with nothing to comfort her, her relief hides like the ostrich, and maybe she would want to meet death, but she does not want to leave her daughter in misfortune; for her there is no immediate exit from purgatory, for thirst, hunger and heaviness of the air are nothing compared to the symbol of affliction that keeps her spirit cracked. The face of the innocence of the girl battles between confusion, hunger and fatigue; for her the only important thing is to leave the desert and go to another place where she can feed and play. Man lost the war against Hades, and left him the most prized booty at his mercy, his family. The aridity of the environment indicates the fate that awaits the survivors, it is possible that they will never reach the distant horizon. The torn cart, the clothes thrown on the ground, the empty bowls, the fire that never came on and the radiant sun on them, are the symbols of the imminent death for mother and daughter. This story could have a past of exile, accompanied by an uncertain pilgrimage that will consummate the disappearance of the whole family.



He was born on November 24, 1864 in the castle of Albi -Fancia -in the Aristocracy. He was a painter and poster artist outstanding for representing the Parisian nightlife. His work is part of the post-impressionist movement. He began his studies in Paris with the support of his uncle Charles and painters Lewis Brown and Jean-Louis Forain. He was a student of Léon Bonnat, and later he was a student of Fernand Cormon, and in his workshop he became friends with Vincent van Gogh; and following his lifestyle of Vincent entered the world of prostitution, and these were themes for many of his works. In the underworld of Paris he painted the actors, dancers, bourgeois and prostitutes while they changed, when they finished each service or when they waited for a medical inspection. Unlike Impressionist artists, he was only interested in the landscape genre and preferred closed environments, illuminated with artificial light that allowed him to play with colors and framings in a subjective way. He earned his living painting posters to promote cabaret shows. Unlike Vincent, Lautrec came to sell works and was recognized, because his success was based on his illustrations for magazines and advertising posters more than in oil painting. In the 1890s he traveled to London where he met and portrayed Oscar Wilde; He also designed the hand program distributed at the Parisian premiere of his drama Salomé. But the nightlife cracked his health - Syphilis and alcoholism. He suffered from manias, depressions and neuroses; in addition to attacks of paralysis in the legs and on one side; reflecting all these evils in many of his paintings. He was rescued by his family, and in 1922 his mother and her dealer opened the Toulouse-Lautrec Museum in the Albi Palace, which is very visited by its extensive collection. Lautrec's work is characterized by its photographic style, to which correspond the spontaneity and the ability to capture movement in its scenes and its characters. To this we must add the originality of its framings, the influence of Japanese art, which manifests itself in the diagonal compositional lines and the sudden cutting of the figures by the edges. He died on September 9, 1901.

Painting's description



Woman at the Window. 1889. whitewash and cardboard on paper

Sketch made with charcoal and whitewash ink on paper, which draws the figure of a young and thin lady. The woman is standing on her back with her face in profile. She is a white woman, has abundant black hair, which has it collected. She is wearing a blue dress with a white collar; From the waist down the artist left his skirt uncoloured, with just a few strokes. In front of the woman there is a white glass window that lets the light inwards. Under the window there is a wooden chair. The drawing is made with strong lines of charcoal., and uses the same color of the background paper.

Semiotic Analysis

Although Lautrec received a good professional training in painting, and his teachers were great painters and art professors; in this illustration to lines, the artist lets himself be guided by immediacy -but with a masterly proportion, both in the figure and in the composition-; and shows what could have been a work done in his workshop ... [El Cabaret]. However, the lady is refined and is dressed in decent clothes. The artist was eager to present the best image of what a prostitute

might have been posing for him, maybe it was because of his passion and attachment to the ladies who gave him pleasure [initiated in pleasant life by his friend Van Gogh] . Despite the simplicity of this work, it has distinctive physiognomies and conceptual richness. It seems that Lautrec wanted to represent her as a woman of class and hide the voluptuousness of a nocturnal lady. And if she was an aristocratic lady, Lautrec deconfigured the surroundings at will to deprive her of the sumptuousness; presenting only what he liked about her.



He was born on November 12, 1840 in Paris. He was the most outstanding sculptor of the golden age of bronze and marble, considered the best portraitist in the history of sculpture. His "The Gates of Hell", and that gave rise to two of the most famous images of Rodin: "The Thinker and The Kiss". His portraits include monumental figures of Victor Hugo and Honoré de Balzac. The lasting popularity of Rodin is evident by the numerous posthumous molds of his sculptures that continue to be made. At age 13 he entered a drawing school, where he learned drawing and modeling, and at age 17 tried to enter the École des Beaux-Arts, but did not pass the exams of the competition three times. In 1858, he decided to make a living doing decorative stone works. Rodin had begun working with the sculptor Albert Carrier-Belleuse when, in 1864, his first shipment to the Salon's official exhibition, The Man with a Broken Nose, was rejected. His initial independent work also included several portrait studies of Beuret. In 1871 he traveled with Carrier-Belleuse to work on decorations for public monuments in Brussels. He visited Genoa, Florence, Rome, Naples and Venice before returning to Brussels. The inspiration of Michelangelo and Donatello rescued him from the academicism of his work experience. Under those influences, he shaped the bronze The Vanquished, his first original work, the painful expression of a vanquished energy that aspires to be reborn. It provoked scandals in the artistic circles of Brussels and again in the Paris Salon, where it was exhibited in 1877 as The Bronze Age. The realism of the work contrasted so much with the statues of Rodin's contemporaries that he was accused of having cast his mold on a living person.

Sculpture's description



Eve. 1881. Marble

Sculpture carved in marble that represents a woman of white race -Eve, the first woman on earth according to the story of the Christian Jewish Bible-. She is naked and standing, supporting her glute on a stone. The woman is slender and thin. She Her hair is long and collected, her head is down, hiding his face in the chest, but showing his nose and the eyes, which have them closed. She has her arms crossed and holding her breasts with her hands. She has the leg right in straight position and left leg with knee lifted forward.

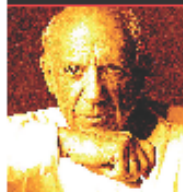
Semiotic Analysis

In this work, the sculptor tries to present the repentant woman after the alleged disobedience. Rodin was a revolutionary who carved out the synthesis of his beliefs in his works, and in Eve, he shows a woman hiding from herself, concealing herself from her surroundings or from harassing the eyes of her God - who apparently was not the god of Rodin . According to this representation, Eva, realizing she is naked, covers her breasts, but seems to care that they see her vagina. Rodin dismantles the myth of the hieratic woman and tries to and tries to highlight female eroticism, placing it in a position of self-censorship, hiding her gaze; but letting subtly see their sexual organs. It is foreseeable that for the artist the bad guy in this scene is not the Devil who seduced her, if not, who created her; it is from her God that she hides. She feels ashamed and afraid of being expelled from an ephemeral paradise. It seems that the interest of the sculptor is based on showing the sensuality of a dishonored and processed woman. From the conceptual point of view, this sculpture proposes an anguished and tormented Eva for the harassment of her creator; but from the psychological perspective can be expressed the academic idealism, the beliefs and the egoist capacity of Rodin.

Full Name: Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz y Picasso.

Pablo Ruiz Picasso

Pushkin museum



Picasso can be defined as one of the most outstanding exponents of art and its universal language. He was a painter, sculptor, engraver, ceramist, set designer, poet and dramatist; this exceptional artist created cubism together with Georges Braque, and left his mark on all areas of International art. He was born on October 25, 1881 in Malaga, Spain. He studied at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando. During childhood and adolescence I painted in a naturalistic and romantic way; but at the beginning of the 20th century he changed his style when experimenting with different theories, techniques and ideas. His style changed radically when he met Matisse, who influenced him with Fauvism, but when Picasso created his own style, this provoked rivalry between both geniuses. He lived most of his life in France, where he interacted with the great classical and avant-garde painters. Picasso is credited with the creation of Integrated sculpture with collage. Among his most famous works are *Les Femmes d'Alger* (O.J. 1907- and *Guernica* -1937. Picasso developed his artistic life in several stages: Blue Period -1901/1904, the Pink Period -1904 / 1906-, the Period of African Influence -1907 / 1909-, Analytical Cubism -1909-1912- and Synthetic Cubism -1912 / 1919-, also known as the crystal period. Much of Picasso's work of the late 1910s and early 1920s is neoclassical in style, and his work in the mid-1920s often has characteristics of surrealism. His later work often combines elements of his previous styles. His pictorial legacy was more than 16 thousand works. He died on 8 April, 1973. Mougins, France.

Painting's description

The Meeting -The Embrace-. 1900. Oil on cardboard



In a corner of a room with the walls painted blue and white, and the yellow-gray floor with pastel colors - or in the courtyard of a house? - A man and a woman are embraced kissing passionately. The man is of muscular physique, is brown and has short black hair; He is wearing a long sleeves blue shirt, pants and black shoes. He stands in profile with his head tilted at the mouth of the woman who holds him by the waist. The woman is thin, white and redhead with her hair pulled up; she is wearing a short white blouse; she has her back and waist uncovered and wears a long red skirt; she has her right hand on the man's shoulder, while she kisses him. Next to them, on the left side of the painting there is a black wooden chair.

Semiotic Analysis

Picasso was an enthusiastic idealist who transferred in art all his illusions, ideologies, controversies and some experiences. In many of his creations he crossed the limits of creativity, in others, he simply recreated a scene or an episode of his own life. Maybe this painting -The Meeting- is a particular case of his life; the self-portrait of a Loving Meeting, painted to leave a record of his vigorous stance before a lady. In addition to be an exceptional painter, Picasso was a furtive lover, a sailor who left his stamp in every port. This encounter perpetrated with oil could be an illusion, a wish or an unfulfilled whim; and it seems he is kissing the woman he loved, or the lady he never had. He may just be demonstrating his fevered skills and physical strength. Or maybe he saw some lovers secretly kissing and he picked up the episode on a canvas.



Was born on November 14, 1840 in Paris, he was one of the founders of Impressionist painting and the most invariable and fruitful practitioner of the movement's philosophy of expressing one's perceptions of nature, especially when applied to landscape painting. In 1851, he entered the secondary school of arts of Le Havre; becoming known for his charcoal cartoons, which he would sell for ten to twenty francs.

Monet began his first drawing lessons with Jacques-François Orchard. In 1857 he met Eugène Boudin -his mentor-, who taught him how to use oil paintings. When he was 16 he left school, and went to live with his aunt Marie-Jeanne Lecadre. In the Louvre and saw how the painters copied the old masters and that was a great motivation for the young apprentice; to the point that from his window he painted everything he saw. He began to practice Impressionism with his Édouard Manet. In 1861 he was in the First Cavalry Regiment in Algeria for two years. Years later, disillusioned with the traditional art taught in universities, in 1862 Monet became a student of Charles Gleyre in Paris, where he met Pierre-Auguste Renoir, Frédéric Bazille and Alfred Sisley. Together they shared new approaches to art, painting the effects of light in plein air with broken colors and quick brush strokes, in what would later be known as Impressionism. In 1811, he painted *Camille or The Woman in the Green Dress*, which was his model for the figures of *The Woman in the Garden*, the following year. In 1872, Monet painted "*Rising Sun*", the painting that catapulted him as the father of impressionism; It represents a landscape of Le Havre. This painting was presented at the first Impressionist exhibition in 1874 - currently exhibited at the Musée Marmottan-Monet, Paris. Monet died of lung cancer on December 5, 1926.

Rouen Cathedral, Noon -The Portal and the Alban Tower, Oil on canvas, 1893-1894 101x65 cm,

Painting's description



This Impressionist painting shows the ascending perspective from bottom to top, the view of a set of ancient buildings-principals. It is a building with romancist characteristics that adds sumptuous decorations and handmade details typical of classical architecture. From the right side to the left side of the cathedral can be seen, and in front is the entrance to the temple, which has a pointed pinnacle in the shape of an antenna. The paint is light blue and some brown spots with diffuse brushstrokes.

Semiotic Analysis

Monet gave his works a different and very particular approach to classical painting, and although he was an excellent master of almost all artistic techniques and tendencies, he illustrated this painting of his inner vision. He paints Rouen Cathedral from a perspective equivalent to his artistic thoughts; or it is possible that he painted it in this way in rebellion to that established by the classical aesthetics that he was taught in the School of Painting; or denying the instructions of his teachers Jacques-François Orchard and Eugène Boudin. His contemplation as copyist of the Louvre does not seem to have been worth much when painting this cathedral, because the absence of romantic details and sumptuous canons are absent or, regardless of what his teachers taught him. Perhaps, the dissident approach that he gave to this painting was due to his ex-military status, which he saw in the religious temples as the deceitful part or, simply because of his disillusionment, the traditional art taught in the universities. In the cathedral of Rouen he wanted to paint the antithesis of the effects and details that others represented. The lack of chromatic contrast with indefinite brushstrokes that give the impression that it is alive and has movement, but they make this painting look as if it vanished in the eyes of the spectator. This is a portrait made with allegory to the inner world of the artist.



He was an Impressionist painter and a French teacher, born in Paris on July 18, 1861. He graduated from the Lycée Louis-le-Grand, and later studied painting at the Jules Didier Studio, later the École l'Académie Julian. He exhibited at the Salon des Artistes Français since 1891, and in the Salon of the National Society of Fine Arts. In 1891 he married Jeanne Dauchez, the sister of André Dauchez -1870-1948-, and fell in love with the landscape and peasant life of his native Brittany. In 1895 he met Charles Cottet and became a member of his Bande Noire or "Nubios", along with Dauchez, Xavier Prinet -1861 / 1946-, Edmond Aman-Jean -1858/1936. and René Ménéard, using the principles of Impressionism but in darker tones. He was one of the founding professors of the Académie de la Grande Chaumière by Martha Stettler and Alice Dannenberg in 1902. He also taught at the Académie Colarossi at about the same time, in addition to taking private students. He taught at the École Nationale des Beaux-Arts in 1923 and chose his Académie des Beaux-Arts in 1929, a position he held for 13 years. In 1937 he won the First Prize in "l'Exposition universelle de Paris" for his work in the Luxembourg Pavilion.

A Gust of Wind. 1880. Oil on

canvas

Painting's description



Impressionist painting in oil showing the pilgrimage of people. In the lower left plane there is a man dressed in black and wearing a black beret; he walks at a slow pace; he carries a newborn child loaded on his right shoulder; the child is dressed in white and covered with a blue sheet. Next to him is a child walking in the same direction; He also wears black and a black beret, his face is confused with the colors of his clothes. Behind them, a woman is walking in the same direction, she is dressed in black clothes, has a white

handkerchief on her head, and carries a large pink basket. In the left center of the painting there are four women who move in the same direction; two of them carry what appear to be newborn children; they wear long clothes in different colors: black, white and red; all wear white headscarves on their heads, and their faces are undefined. All the characters struggle to walk, as if the wind prevented them from moving forward. The path is white and there are gray stones on the right side. The ground is gray and green. At the bottom of the painting there is a hamlet. The sky is blue with big white clouds.

Semiotic Analysis

Although this oil can be placed in the approaches of realism, the configuration of the characters and landscape are assimilated to the dissident Impressionism, very typical of the graduates of the École l'Académie Julian, and the age of the painters of the group that he belonged: 'Bande Noire-Nubios', characterized by diffuse impressions and the application of dark tones and contrasts. In this painting, the characters advance on a pilgrimage, perhaps from exile or, fleeing to some event; they seem to be nomads or gypsies. Lucien illustrates the characters in dark colors, and does not let them see their faces as if hiding them from their reality. They go down with the wind, preventing them from moving forward; This could be the symbolic representation of the misery and pain of leaving their homes. Almost all the characters carry with them the weight and sacrifice that means carrying children outdoors, with the weather taking their step. In A Gust of Wind are reflected the realities of the humble people, of the landless peasants looking for a place to position themselves with their family. And it is, in fact, a critique of the social inequality that prevailed at those times.

Full Name: Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz y Picasso.

Pablo Ruiz Picasso

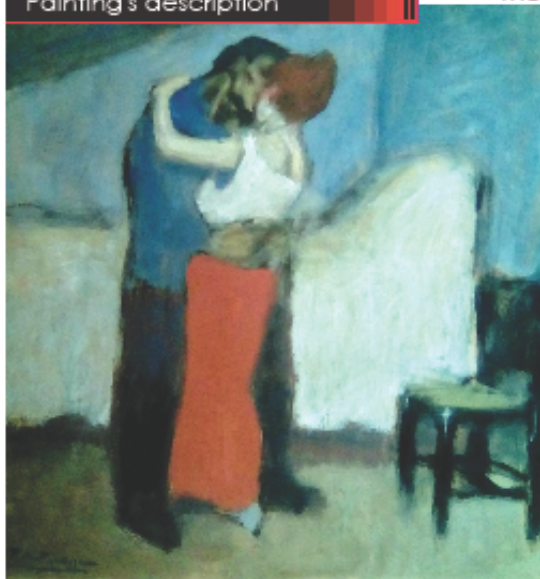
Pushkin museum



Picasso can be defined as one of the most outstanding exponents of art and its universal language. He was a painter, sculptor, engraver, ceramist, set designer, poet and dramatist; this exceptional artist created cubism together with Georges Braque, and left his mark on all areas of International art. He was born on October 25, 1881 in Malaga, Spain. He studied at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando. During childhood and adolescence I painted in a naturalistic and romantic way; but at the beginning of the 20th century he changed his style when experimenting with different theories, techniques and ideas. His style changed radically when he met Matisse, who influenced him with Fauvism, but when Picasso created his own style, this provoked rivalry between both geniuses. He lived most of his life in France, where he interacted with the great classical and avant-garde painters. Picasso is credited with the creation of Integrated sculpture with collage. Among his most famous works are *Les Femmes d'Alger* 1907- and *Guernica* -1937. Picasso developed his artistic life in several stages: Blue Period -1901/1904, the Pink Period -1904 / 1906-, the Period of African Influence -1907 / 1909-, Analytical Cubism -1909-1912- and Synthetic Cubism -1912 / 1919-, also known as the crystal period. Much of Picasso's work of the late 1910s and early 1920s is neoclassical in style, and his work in the mid-1920s often has characteristics of surrealism. His later work often combines elements of his previous styles. His pictorial legacy was more than 16 thousand works. He died on 8 April, 1973. Mougins, France.

Painting's description

The Meeting -The Embrace-. 1900. Oil on cardboard



In a corner of a room with the walls painted blue and white, and the yellow-gray floor with pastel colors - or in the courtyard of a house? - A man and a woman are embraced kissing passionately. The man is of muscular physique, is brown and has short black hair; He is wearing a long sleeves blue shirt, pants and black shoes. He stands in profile with his head tilted at the mouth of the woman who holds him by the waist. The woman is thin, white and redhead with her hair pulled up; she is wearing a short white blouse; she has her back and waist uncovered and wears a long red skirt; she has her right hand on the man's shoulder, while she kisses him. Next to them, on the left side of the painting there is a black wooden chair.

Semiotic Analysis

Picasso was an enthusiastic idealist who transferred in art all his illusions, ideologies, controversies and some experiences. In many of his creations he crossed the limits of creativity. In others, he simply recreated a scene or an episode of his own life. Maybe this painting -The Meeting- is a particular case of his life; the self-portrait of a Loving Meeting, painted to leave a record of his vigorous stances before a lady. In addition to be an exceptional painter, Picasso was a furtive lover, a sailor who left his stamp in every port. This encounter perpetrated with oil could be an illusion, a wish or an unfulfilled whim; and it seems he is kissing the woman he loved, or the lady he never had. He may just be demonstrating his fevered skills and physical strength. Or maybe he saw some lovers secretly kissing and he picked up the episode on a canvas.



He was born on November 12, 1840 in Paris. He was the most outstanding sculptor of the golden age of bronze and marble, considered the best portraitist in the history of sculpture. His "The Gates of Hell", and that gave rise to two of the most famous images of Rodin: "The Thinker and The Kiss". His portraits include monumental figures of Victor Hugo and Honoré de Balzac. The lasting popularity of Rodin is evident by the numerous posthumous molds of his sculptures that continue to be made. At age 13 he entered a drawing school, where he learned drawing and modeling, and at age 17 tried to enter the École des Beaux-Arts, but did not pass the exams of the competition three times. In 1858, he decided to make a living doing decorative stone works. Rodin had begun working with the sculptor Albert Carrier-Belleuse when, in 1864, his first shipment to the Salon's official exhibition, The Man with a Broken Nose, was rejected. His initial independent work also included several portrait studies of Beuret. In 1871 he traveled with Carrier-Belleuse to work on decorations for public monuments in Brussels. He visited Genoa, Florence, Rome, Naples and Venice before returning to Brussels. The inspiration of Michelangelo and Donatello rescued him from the academicism of his work experience. Under those influences, he shaped the bronze The Vanquished, his first original work, the painful expression of a vanquished energy that aspires to be reborn. It provoked scandals in the artistic circles of Brussels and again in the Paris Salon, where it was exhibited in 1877 as The Bronze Age. The realism of the work contrasted so much with the statues of Rodin's contemporaries that he was accused of having cast his mold on a living person.

Sculpture's description



Eve. 1881. Marble

Sculpture carved in marble that represents a woman of white race -Eve, the first woman on earth according to the story of the Christian Jewish Bible-. She is naked and standing, supporting her glute on a stone. The woman is slender and thin. She Her hair is long and collected, her head is down, hiding his face in the chest, but showing his nose and the eyes, which have them closed. She has her arms crossed and holding her breasts with her hands. She has the leg right in straight position and left leg with knee lifted forward.

Semiotic Analysis

In this work, the sculptor tries to present the repentant woman after the alleged disobedience. Rodin was a revolutionary who carved out the synthesis of his beliefs in his works, and in Eva, he shows a woman hiding from herself, concealing herself from her surroundings or from harassing the eyes of her God - who apparently was not the god of Rodin . According to this representation, Eva, realizing she is naked, covers her breasts, but seems to care that they see her vagina. Rodin dismantles the myth of the hieratic woman and tries to

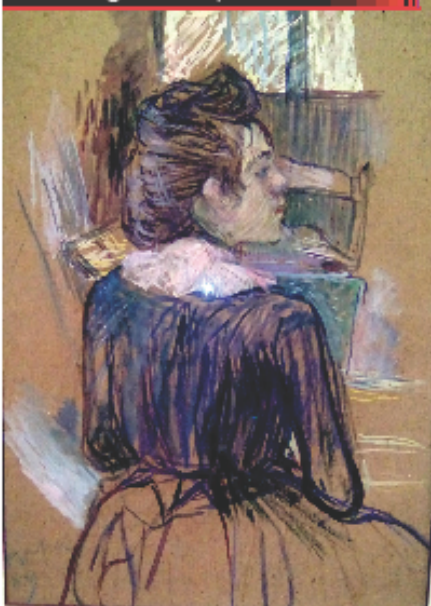
and tries to highlight female eroticism, placing it in a position of self-censorship, hiding her gaze; but letting subtly see their sexual organs. It is foreseeable that for the artist the bad guy in this scene is not the Devil who seduced her, if not, who created her; it is from her God that she hides. She feels ashamed and afraid of being expelled from an ephemeral paradise. It seems that the interest of the sculptor is based on showing the sensuality of a dishonored and processed woman. From the conceptual point of view, this sculpture proposes an anguished and tormented Eva for the harassment of her creator; but from the psychological perspective can be expressed the academic idealism, the beliefs and the egoist capacity of Rodin.



He was born on November 24, 1864 in the castle of Albi -Fancia -in the Aristocracy. He was a painter and poster artist outstanding for representing the Parisian nightlife. His work is part of the post-impressionist movement. He began his studies in Paris with the support of his uncle Charles and painters Lewis Brown and Jean-Louis Forain. He was a student of Léon Bonnat, and later he was a student of Fernand Cormon, and in his workshop he became friends with Vincent van Gogh; and following his lifestyle of Vincent entered the world of prostitution, and these were themes for many of his works. In the underworld of Paris he painted the actors, dancers, bourgeois and prostitutes while they changed, when they finished each service or when they waited for a medical inspection. Unlike Impressionist artists, he was only interested in the landscape genre and preferred closed environments, illuminated with artificial light that allowed him to play with colors and framings in a subjective way. He earned his living painting posters to promote cabaret shows. Unlike Vincent, Lautrec came to sell works and was recognized, because his success was based on his illustrations for magazines and advertising posters more than in oil painting. In the 1890s he traveled to London where he met and portrayed Oscar Wilde; He also designed the hand program distributed at the Parisian premiere of his drama *Salomé*. But the nightlife cracked his health - Syphilis and alcoholism. He suffered from manias, depressions and neuroses; in addition to attacks of paralysis in the legs and on one side; reflecting all these evils in many of his paintings. He was rescued by his family, and in 1922 his mother and her dealer opened the Toulouse-Lautrec Museum in the Albi Palace, which is very visited by its extensive collection. Lautrec's work is characterized by its photographic style, to which correspond the spontaneity and the ability to capture movement in its scenes and its characters. To this we must add the originality of its framings, the influence of Japanese art, which manifests itself in the diagonal compositional lines and the sudden cutting of the figures by the edges. He died on September 9, 1901.

Painting's description

Woman



at the Window. 1889. whitewash and cardboard on paper

Sketch made with charcoal and whitewash ink on paper, which draws the figure of a young and thin lady. The woman is standing on her back with her face in profile. She is a white woman, has abundant black hair, which has it collected. She is wearing a blue dress with a white collar; From the waist down the artist left his skirt uncoloured, with just a few strokes. In front of the woman there is a white glass window that lets the light inwards. Under the window there is a wooden chair. The drawing is made with strong lines of charcoal., and uses the same color of the background paper.

Semiotic Analysis

Although Lautrec received a good professional training in painting, and his teachers were great painters and art professors; in this illustration to lines, the artist lets himself be guided by immediacy -but with a masterly proportion, both in the figure and in the composition-; and shows what could have been a work done in his workshop ... [El Cabaret]. However, the lady is refined and is dressed in decent clothes. The artist was eager to present the best image of what a prostitute might have been posing for him, maybe it was because of his passion and attachment to the ladies who gave him pleasure [initiated in pleasant life by his friend Van Gogh] . Despite the simplicity of this work, it has distinctive physiognomies and conceptual richness. It seems that Lautrec wanted to represent her as a woman of class and hide the voluptuousness of a nocturnal lady. And if she was an aristocratic lady, Lautrec deconfigured the surroundings at will to deprive her of the sumptuousness; presenting only what he liked about her.

10.1.3.2. Permanent exhibition at Tretyakov Gallery

Biographical Summary Tatiana Yablonskaya



Soviet artist Tatyana Yablonskaya, born on February 24, 1917 in Smolensk, Russia. Was People's Artist of the USSR -1982, member of the Russian Academy of Arts -1992-; full member of the USSR Academy of Arts -1975-, winner of three of the USSR State Prize -1950, 1951, 1979-, two medals of the Academy of Arts of the USSR. Same age as the October Socialist Revolution, Tatyana drew poetic, life-affirming paintings dedicated to the work and life of the Soviet people -Bread- 1949; Nameless heights, 1969; Len, 1977-. Her father, NA Yablonsky was a well-known Smolensky painter, graphic artist and a teacher of Russian literature. In 1928 the family of Yablonskaya moved to Odessa, and in 1930 -to Kamenetz-Podolsky, then to Lugansk, where she graduated from the seven-year school -1933- and entered the Kiev Art School. In 1935 she became a student of painting faculty -1935-1941- of the Kiev State Art Institute, from which she graduated with a degree painter -workshop of professor FG Krichevsky. Throughout her creative life Yablonskaya participated in numerous all-union and international exhibitions, among which the most significant were: Since her student years, Soviet artist Tatyana Yablonskaya participated in more than 30 solo exhibitions in Moscow, London, Budapest, Kiev, and other cities. For many years she taught at the Kiev State Art Institute, and prepared a lot of famous artists of Soviet Ukraine. After a stroke in 1999, Tatyana Yablonskaya was confined to a wheelchair. Soviet artist Tatyana Yablonskaya died June 17, 2005. She was buried in Baykovoye cemetery in Kiev.

Tretyakov Gallery

Painting's description



Grain Harvest. 1949. Oil on canvas

Oil painting of post-impressionist nuance and conceptualized in realism that shows the joy of a group of peasant women packing the grain of the harvest. As the main plane, and in the right central part there is a woman crouched closing two sacks full of grains of wheat or barley; On her right there is another smiling woman who is about to take a shovel to pick up the grain deposited on the ground; behind both women there are several sacks full of grain next to a valance, and more at the bottom there is another woman standing with her hand on her forehead as if she were looking at the horizon or resting. In the upper

right bottom there is a group of six women placing the sacks full of grain on top of each other. In the upper right bottom there is a large amount of grain even in the ears, waiting to be put into the machinery, which a group of men will pack. And in the upper right part of the painting there are five women reclining on a tractor, as if waiting for the grains to be deposited on the ground to be packed. All the women are barefoot and dressed in work clothes: skirts and long blouses, headscarves. The atmosphere is festive, you can see them smiling as if they enjoyed their work.

Semiotic analysis

In this luminous pictorial composition, Yablonskaya recreates the colorful episodes and the exact moment of the sublime sound in which cereal grains are harvested, dried and stored. The white color of the clothes of the peasants is the symbol that represents the rejoicing by waiting and the arrival of the harvest; they receive it as a mother who gives birth to the expected son; Maybe that's why there are only women harvesting the grains, because they are the icon of life and the flower from which the petals that breed the fields give life to the region. The white luminaire that covers the center of the painting, could be the ray of hope that brings abundance. Despite the hardness that is equivalent to harvesting and storing the grains, they celebrate with joy, as if fatigue was being overcome by satisfaction, and consoled by sweat; becoming joy and pleasure. The visual journey of this composition reflects enthusiasm, breath of hope, satisfaction for the duty fulfilled; and an atmosphere of love and gratitude to nature. The conceptualization and structuring in this painting enunciates a rhetoric that is defined, without a doubt, as the perfect moment in the ideal environment to express gratitude to their habitat.



Borned in Melenki, a small town near Vladimir-Oblast, on 22 June 1886, and dead on 7 November 1918 in Moscow. Was a Russian avant-garde artist in the styles of Suprematism, Neo-Primitivism, and Cubo-Futurism. She graduated from the Vladimir Women's Gymnasium in 1904 and moved to Moscow. After arriving in Moscow, she attended the Bolshakov Art School, where she worked under Nikolai Ulyanov and sculptor Andrey Matveev. She audited courses at the Stroganov School of Applied Art in 1907, but was not accepted for admission. After this, she trained in the private studio of Konstantin Yuon. From 1907 to 1910, fellow drawing and painting students studying in these private studios included Lyubov Popova, Nadezhda Udaltsova, Aleksei Kruchenykh, and Serge Charchoune. She joined Soyuz Molodyozhi -Union of Youth- in 1911. Two of her canvases, *Nature-morte* and *The Cafe* debuted at the second Soyuz Molodyozhi exhibition in St. Petersburg in April 1911. Of all the Russian Cubo-Futurists, Rozanova's work most closely upholds the ideals of Italian Futurism. During Filippo Tommaso Marinetti's visit to Russia in 1914, he was very impressed with her work. Later, she exhibited four works in the First Free International Futurist Exhibition in Rome, which took place from April 13 to May 25, 1914. Other Russian artists featured in the exhibition included Alexander Archipenko, Nikolai Kulbin, and Aleksandra Ekster. From 1917 to 1918 she created a series of non-objective paintings which she called *tsv'etopis'*. Her *Non-objective composition*, 1918 also known as *Green stripe* anticipates the flat picture plane and poetic nuancing of colour of some Abstract Expressionists. Her work is in the collections of the Museum of Modern Art, the Philadelphia Museum of Art, the Carnegie Museum of Art, and the Harvard Art Museums.

Painting's description



The Objectless Composition. 1918. Oil on canvas

The background of the painting is graduated from the opaque gray color to the light gray color from left to right. The surface is composed of multiple rectangles that recreate a structure of repetition in similarity. The central upper part consists of a small rectangle and two inverted black letters, followed below by a rectangle of the same heat and another geometric figure with the right half of black, similar to a staircase, and to the left by a white rectangle. In the lower right there is a black rectangle, which is the largest, it has a small gray rectangle on its upper right side. On the left lower side there is another black rectangle, and on top of it a long thin black rectangle with a gray shadow. Below all the rectangles are several geometric shapes in the form of triangles, squares and rectangles that occupy almost half of the painting from the center to the bottom right.

Semiotic analysis

This painting in white, black and gray tones, incorporates the pictorial styles and movements of Suprematism, Neo-Primitivism, and the Cube-Futurism; also has a tendency to minimalism and futurism. Despite its apparent simplicity, the significant semiotic structure could evoke two opposing poles: chaos and harmony; at the same time, its semi-monochromatic contrast could be symbolizing some esoteric occultism, or an attempt to cover up the exoteric disguised as visual simplicity. This could be a unique piece, in which the multiplicity of styles could confuse the viewer and he can not decipher the hidden keys nor visualize the verbal symbolism. All forms are found floating in space as if they were independent shelves that move from the bottom up, and this could be the symbol that shows the ascending path within the tumult and the chaos that must be traveled to achieve absolute perfection, the supremacy. Although there is similarity in the figures, this could be interpreted as equality between social classes; However, these geometric forms are in perennial dispute to occupy the spaces of power to achieve visual hegemony from the conceptualization of absolute power.



Was Russian artist born on 1927. Russian-born French painter, and part of the non-conformist Lianozovo Group along with Oscar Rabin. She was strongly influenced by Abstract Expressionism, which she was exposed to at the exhibition of foreign artists held during the World Festival of Youth and Students in Moscow -1957. She studied under Mikhail Perutski at the Moscow Secondary School of Art -1943-46-, the Vasily Surikov School of Art in 1946 and Moscow Regional School of Art in 1947-50. A dedicated abstractionist, Masterkova was associated with the Lianozovo Circle, a diverse group of artists and poets who fought steadfastly and uncompromisingly for creative freedom. One of these artists, Vladimir Nemukhin, lived with her, although they never married. One of the significant personalities in the Moscow art world of the 1960s, Masterkova's work at the beginning of that decade included loosely painted watercolors in bright colors. Soon after, she darkened her palette and in the mid 1960s, her work was characterized by abstract compositions created with a palette knife in which dark, craggy forms contrasted with a light background. By the end of the decade, she began incorporating lace and brocade collected from abandoned churches into her compositions. She felt these items were filled with a kind of mysticism. In the early 1970s, these dark, brooding forms were still in evidence, but superimposed by collages of white circles bearing the numerals 0, 1, and 9. She also created subtle, circular, black and white compositions by manipulating India ink or watercolor on wet paper, often affixing collage elements cut out of white paper.

Painting's description



Composition. 1967. Mixed media on canvas. collage

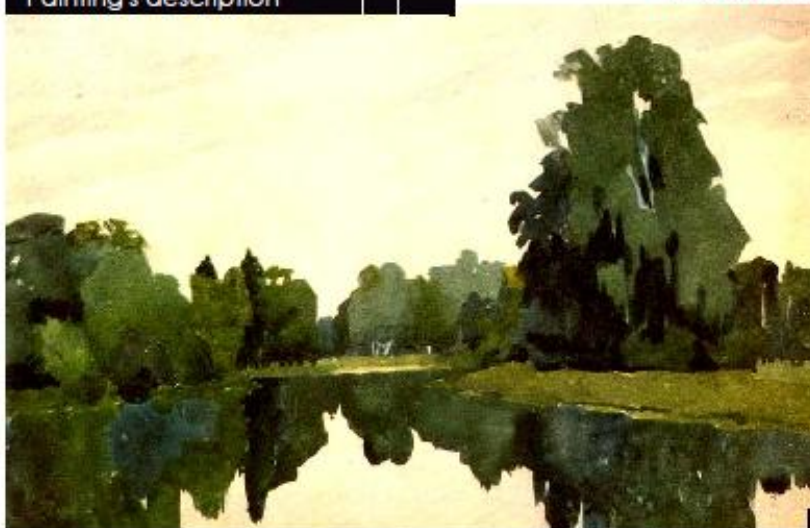
This is an Avant Garde Meta Composition in which Masterkova used the mixture of different materials and pigments, such as: ink, oil, glue, fabric, thread, among others. This contexture is located within the unconventional crafts or, the so-called collage. It is set on a deep black background, with spots and pastel pigments, red, blue, green, and some white tones. Above these mixtures there are wrinkled cloths of white and gray colors; cooked with black thread and glued with cement and / or synthetic glue. From the top of the painting, the fabric lowers to the bottom, leaving a trail of rough layer that gives the impression that it is some kind of viscous material that melts on the canvas; and at the end, in the lower part it fades until it shows the intense black of the painting's background. The complete composition resembles a cataract of filth that falls on a black lake.

Semiotic analysis

This work is nuanced by the abstract expression of colors and forms instituted with terror; to such an extent that it could cause confusion, mental traumas and uncertainty in the spectator. The materials used in this work are recycled pieces, mixed with strong and warm pigments; The distributions of the forms make this work seem like a cluster of immunities or, a collage with parts of organic sesechos. With this representation, maybe Masterkova wanted to vent all his fury, or get frustrations from within; probably just wanted to take advantage of leftover materials and forge a composition loaded with anger and nuanced by the contrast, color hardness deployed with elements lacking in harmony wherever you look.

Biographical Summary Anna Petrovna Ostroumova-Lebedeva**Tretyakov Gallery**

Was born in Saint Petersburg on 17 May 1871. She was a Russian and Soviet artist most notable for her watercolor painting. She was also one of the pioneers of the woodcut technique in Russia. She studied painting at the Stieglitz School of Technical Drawing, and subsequently at the Imperial Academy of Arts under *Ilya Repin*. The Academy only started to accept women in 1892, and Ostroumova was one of the first women alumni. In 1898 and 1899 she studied in Paris at the Académie Colarossi and with James Abbott McNeill Whistler. In 1900, Ostroumova graduated from the Academy, specializing on graphics, and at the same year joined the *Mir iskusstva* art group in Saint Petersburg. In 1901, she produced the first series of woodcuts with Saint Petersburg cityscapes, ordered by Sergei Diaghilev. In the 1900s—1910s she extensively travelled around Europe and worked as a book illustrator. Since 1934, she worked as a professor in the Leningrad Institute of Painting, Architecture, and Sculpture. Ostroumova-Lebedeva survived the Siege of Leningrad, but sometime after that became blind. She died in 1955 in Leningrad. The main topic of her graphic works, both woodcuts and watercolors, were cityscapes of Saint Petersburg. She was also interested in European cityscapes, resulted from her travels in Europe.

Painting's description**Pond in pavlovsk. 1922. Watercolor on paper**

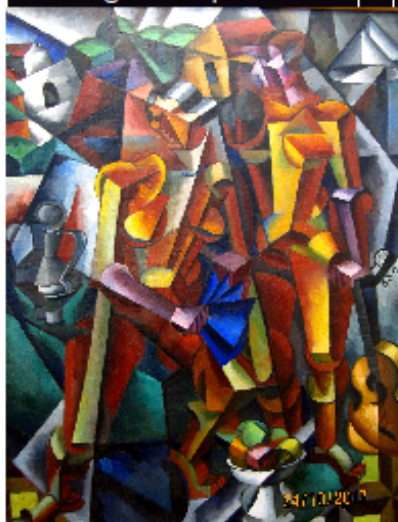
Post-Impressionist landscape painting that incorporates a forest of leafy trees in monochromatic green spots with some black and light green tones. The trees are found on the shore of a lake or pond that reflects its shadow upside down in the water. There is light green grass between the trees and the water. The sky is clear, it is clear gray, and gives the impression that it is a sunny day.

Semiotic analysis

Although this painting is framed in post-impressionism, it has nuances that lead to realism and that, perhaps subtly, influenced her teacher Ilya Repin to the author of the work. The reflection of the landscape in the water gives it an almost hyperrealistic visibility, making the shadow in the water look more natural than the trees themselves; perhaps this is the key hidden in the message that Lebedeva formulated from the learning of his teacher Repin. The intense green tone of the watercolor hidden inside and under the trees could be a sign that this painting was made in leftover moments, and thinking about love for nature that the author felt. The clear sky could be a sign that for the artist of this work the spaces she formed and the scenarios where she worked were of absolute pleasure. The intensity in the application of the light green color could symbolize the painter's yearning to bring hope to those who followed his work, and left it as a testimonial record to future spectators. There is no doubt that it is a landscape wrapped in natural environment, however, some details seem still life, because the absence of pajasos, animals, insects, and other complements of nature, make it seem like a desolate landscape and static with absence of living nature.

Biographical Summary Lyubov Sergeyevna Popova**Tretyakov Gallery**

Born on April 24, 1889 in Ivanovskoe, near Moscow, and dead on May 25, 1924. She was a Russian avant-garde artist -Cubist, Suprematist and Constructivist-, painter and designer. Daughter of the wealthy family of Sergei Maximovich Popov, a very successful textile merchant and vigorous patron of the arts, and Lyubov Vasilievna Zubova, who came from a highly cultured family. She grew up with a strong interest in art, especially Italian Renaissance painting. At eleven years old she began formal art lessons at home; she was first enrolled in Yaltinskaia's Women's Gymnasium, then in Arseneva's Gymnasium in Moscow. By the age of 18 she was studying with painters Henri Le Fauconnier and Jean Metzinger. She traveled widely to investigate and learn from diverse styles of painting, but it was the ancient Russian icons, the paintings of Giotto, and the works of the 15th- and 16th-century Italian painters which interested her the most. In 1909 she traveled to Kiev, then in 1910 to Pskov and Novgorod.

Painting's description**Italian Still Life -Two Figures-.1917-18. Oil on canvas**

Cubist-Suprematist-Constructivist painting represented by a multigame of geometric figures that compose various forms: human, architectural figures, musical instruments, kitchen utensils, fruits, geometrical forms, among others. In the center of the painting there are three human figures in Cubist style, where the main figure - to the right - is standing on one side - the whole body - with the profile face, with his left arm resting on a guitar; his right arm is confused hidden behind other forms that integrate it with geometric shapes and with a second body - at the center of the painting - which can only be clearly distinguished from the face - which looks feminine. A third human figure is in profile, holding with his right hand what appears to be a funky handkerchief, or a fan of paper. In the lower left there is a metal basket in the shape of a glass with fruit. In the middle part of the right there is a gray-blue metal vase. In the upper right there is what appears to be the facade of a white-gray church; in the upper central part the shape of a house that shows two sides is observed; and in the upper left there are several geometric shapes in the form of cones. All painting is dominated by geometric shapes that make up the figures described, whose contours are circles, triangles, rectangles, cubes-squares, among others. The dominant color, because it is in the foreground and because of its luminance, is yellow, which degrades from the mamey to the reddish brown. It can be said that the second color that dominates the painting is blue, with degradations of gray and white. In the third plane is the green color, which in the lower center and in the lower right dominates with subtlety the visual tour of the painting. If you look at the painting as a whole, you can clearly see that there are several geometric shapes that enclose all the figures, giving a futuristic impression to the painting.

Semiotic analysis

Apparently, the influences of Cubism had a lot to do when Popova illustrated this painting, because the configuration of this painting is based on forms that, while remaining a creative composition, enunciate the revealing content that other artists have instrumented to rebel against. what they understood as factic or dominant art; making futuristic cubism and constructivism a decisive strategy to prebale the supremacy of their beliefs. This composition is conceptualized with a strict capricious egocentrism, whose motivating essence could have been the desire and the anxiety of a woman who wanted to demonstrate her physical strength and her intellectual capacity to thresh her own artistic path, and determined to showcase the feminism that is increse times of the universal revolution of women's rights. The setting and the action space of this manifestation of power could have been the same where Popova practiced his physical strength with great care. The visual strength of this work is established through the evocation of a universe within a universe of ideas that can represent the plurality of their own experiences, teachings and global learning that Popova gave and received. The vivesa of color could be the symbolism of the desire to expound the ideals vetoed in those toempos. The allegory of geometry integrated with other images can be the determining symbol that the artist used to wrest control from the classics that dominated art and the critics who established the rules of the game in art. Maybe the structural set of this work is the cry of hope launched to provoke ideological insurrection in other artists.

Biographical Summary Vasily Kandinsky



Lawyer, educator, painter; born in Moscow in 1866, considered as one of the most influential contemporary artists by your inigualable structuralism in the forms; creator and credited as a leader in avant-garde art, and as one of the founders of pure abstraction in painting in the early 20th century. He took up the study of art in earnest at age 30, moving to Munich to study drawing and painting. A trained musician, he approached color with a musician's sensibility. An obsession with Monet led him to explore his own creative concepts of color on canvas, which were sometimes controversial among his contemporaries and critics, but he emerged as a respected leader of the abstract art movement. Color became more an expression of emotion rather than a faithful description of nature or subject matter. He formed friendships and artist groups with other painters of the time, such as Paul Klee. He frequently exhibited, taught art classes and published his ideas on theories of art. Little of the work Kandinsky produced in Russia has survived, although many of the paintings he created in Germany are still extant. The New York auction houses continue to do him proud today, his artwork has sold for well over \$20 million. According to those who knew him the most, he believed that each period puts its own indelible stamp on artistic expression; his vivid interpretations of color through musical and spiritual sensibilities certainly altered the artistic landscape at the start of the 20th century going forward, precipitating the modern age. When the Germans invaded France in 1940, Kandinsky fled to the Pyrenees, but returned to Neuilly afterward, where he lived a rather secluded life, depressed that his paintings weren't selling.

Tretyakov Gallery

Painting's description



Composition VII. 1910-13. Oil on canvas. 200x300 cm

Designated as the first abstract work, although it is usually dated in 1913, Kandinsky places it in 1910. The general structure of this work is constituted by unconfigurations of abstract forms, with a disordered and shocking chromatic range, ranging from blood red to intense black; the deep blue on leaves and is placed as a saturated complement. All this chaos is represented by circles, ovals, half moons and curved lines; In general, the work is a chaotic composition, constituted by a shocking color that recreates anthropomorphic forms like parasites or bacterias, to animals and cephalopod species; intersecting lines with octopod appearances. Approaching the work, you can decipher the following details or configurations: In the lower left corner

is what appears to be a rowboat, in the right margin a rider; in the upper left corner the troika is represented; In the center of the work there is what seems to be a great boil formed by an oval graphic similar to the eye of a hurricane.

Semiotic analysis

The tumultuous deconfiguration of each one of the elements of this work, could represent the warlike situation lived in the environment in which its author conceived it; it is possible that the chaotic symbolism expressed in the forms and colors degraded and sharp is due to the state of mind that passed through its author at that time, who predictably could have been affected spiritually by the ignominy and social repression experienced. Both the interfered and transmuted forms, as well as the chromatic fragmentation of a fundamental coloring, may have been the simulation of the spiritual affliction visualized by the impotency of Kandinsky. The modular structure in juxtaposed forms of degrading colors can be the tangible statements of the social division that Europe was living at that time. The connoted diagonal orientation of the work enunciates a pulsating nervousness in its visual rhetoric; although, there are few spaces of tranquility in the contours, that could symbolize sociopo or a pause to continue the artistic work; this can be translated into a truce between the sides to initiate the failed peace process. In general, this work could be the synthesis between chaotic extructuralism and dogmatic fundamentalism, which when confronted transcribe the metamorphosis or mutation of a divided society.

Kandinsky's words: Painting is a clash with thunder between different worlds, which in the struggle, and from the struggle between them are willing to create the new world that says the work. All work arises technically as well, as the cosmos arose: through catastrophes that, from the chaotic roar of the instruments, form at the end a symphony that is called spherical music. Artistic creation is creation of the world.

Biographical Summary Marc Zakharovich Chagall

Tretyakov Gallery

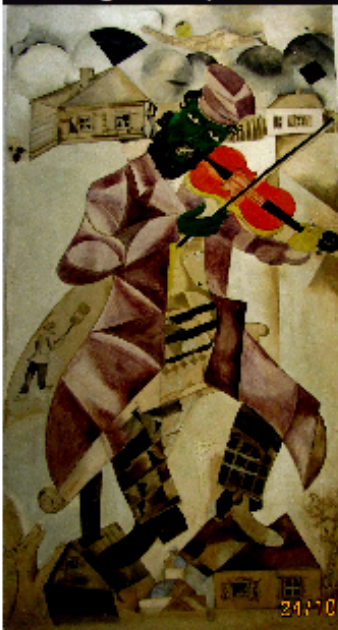


Was a Belorussian-born French artist whose work generally was based on emotional association rather than traditional pictorial fundamentals. He was a highlighted illustrator, painter, muralist. At age 19 Chagall enrolled at a private, all-Jewish art school and began his formal education in painting, studying briefly with portrait artist Yehuda Pen. However, he left the school after several months, moving to St. Petersburg in 1907 to study at the Imperial Society for the Protection of Fine Arts. The following year, he enrolled at the Svanseva School, studying with set designer Léon Bakst, whose work had been featured in Sergei

Diaghilev's Ballets Russes. This early experience would prove important to Chagall's later career as well. Despite this formal instruction, and the widespread popularity of realism in Russia at the time, Chagall was already establishing his own personal style, which featured a more dreamlike unreality and the people, places and imagery that were close to his heart. Some examples from this period are his *Window Vitebsk* (1908) and *My Fiancée with Black Gloves* (1909), which pictured Bella Rosenfeld, to whom he had recently become engaged. After studying painting, in 1907 he left Russia for Paris, where he lived in an artist colony on the city's outskirts. Despite his romance with Bella, in 1911 an allowance from Russian parliament member and art patron Maxim Binaver enabled Chagall to move to Paris, France. After settling briefly in the Montparnasse neighborhood, Chagall moved further afield to an artist colony known as La Ruche "The Beehive", where he began to work side by side with painters such as Amedeo Modigliani and Fernand Léger as well as the avant-garde poet Guillaume Apollinaire. At their urging, and under the influence of the wildly popular fauvism and cubism, Chagall lightened his palette and pushed his style ever further from reality. *I and the Village* (1911) and *Homage to Apollinaire* (1912) are among his early Parisian works, widely considered to be his most successful and representative period.

Painting's description

Panel for the Jewish Theatre Music II. 1920. Oil on Canvas, tempera, ink



Subrealistic painting-illustrative depicting a black man dressed in an elegant suit of pastel colors - degraded yellow to white and canarian yellow weathered to white. The musician wears a brown hat with white stripes. He is playing a violin of red, black and yellow. Because of the position of the legs, he seems to be sitting in some kind of chair, which can not be distinguished, but in fact he gives the impression of being supported with his feet on the roof of two houses. In the upper part of the painting there is a confused landscape formed by rural houses in pastel color, gray, black and white circles that could be clouds; There is what appears to be a man floating in the air. In the middle right part there is a little man with a sort of broom raised as if he were cleaning. In the left center part there are stripes and lines, which are incorporated as decorative elements. In the lower part of the painting there are several rural houses, trees and a horse supporting the front legs on a roof, with the head upwards smelling the suit of the musician.

Semiotic analysis

This painting-illustration incorporates different currents of postmodernism, in which one can distinguish conclusive traits of Cubism and Fauvism, embraced by a precocious surrealism. The piece is part of the series that Chagall will perform as part of *The Panels for the Jewish Theater Drama*; in which the painter may have wanted to interpret the mystical and magical, the sophisticated and popular, the avant-garde and traditional; pretending to arrive at the innovation of a new parallelism between socialism and Judaism to leave the traces of cultural diversity in the Yiddish theater in Moscow - for which he was hired. In this piece, there can be vocabulary full of simple-masterful colorful algorithms that evokes unique and distinctive traits, iconic and self-centered images that could provoke impressions of delight in the audience. Each one of the images that structure the visual and conceptual content could be the emerging strategies of its author to try to connect the spectator with his beliefs and the ideological tendencies of the moment. The composition of shades and cultural complexity, could be elements to which Chagall repelled to involve multiculturalism with the dominant political and cultural trends at that time, through the performing arts.

Biographical Summary Pavel Nikolayevich Filonov



Was born on January 8, 1883 in Moscow. A Russian avant-garde painter, art theorist, and poet. He moved to St. Petersburg where he took art lessons in the Academy of Arts. Later, he would have taken part in the arts group Soyuz Molodyozhi created by artists Elena Guro and Mikhail Matyushin. In 1912, he wrote the article *The Canon and the Law*, in which, he formulated the principles of analytical realism -or anti-Cubism-. According to Filonov, Cubism represents objects using elements of their surface geometry but analytical realists should represent objects using elements of their inner soul. He was faithful to close to Vladimir Mayakovsky, Velimir Khlebnikov, and other futurists. He co-illustrated Khlebnikov's *Selected Poems with Postscript, 1907–1914* alongside Kazimir Malevich during this time. In the autumn of 1916, he enlisted for service in World War I, and served on the Romanian front. Filonov participated actively in the Russian Revolution of 1917 and served as the Chairman of the Revolutionary War Committee of Dunay region. In 1919, he exhibited in the *First Free Exhibit of Artists of All Trends* at the Hermitage. In 1923, he became a professor of St. Petersburg Academy of Arts and a member of the Institute for Artistic Culture. He organized a large arts school of Masters of Analytical Realism -over seventy artists-. Their work influenced suprematism and expressionism. In 1929, a large retrospective exhibition of Filonov art was planned at the Russian Museum; however, the Soviet government forbade the exhibition from going forward. From 1932 onward, Filonov literally starved but still refused to sell his works to private collectors. He wanted to give all his works to the Russian Museum as a gift to start a Museum of Analytical Realism. He died of starvation on December 3, 1941 during the Nazi Siege of Leningrad.

Tretyakov Gallery

Painting's description



Composition Ships. 1913-14. Oil on canvas

Expressionist-cubist-futurist painting, which recreates a scenario that seems to be a seaport or dock, where there is a crowd of people crammed inside wooden sailing ships of different sizes that seem to prepare to set sail or disembark. There are sailors without shirts, naked, women clinging to their children, religious, merchants; others are paddling in small boats, seems to be fleeing for some kind of catastrophic event or have arrived at the expected place after a long time at sea.

Semiotic analysis

To contemplate this painting from an objective visual perspective would be quite confusing and discouraging; any attempt to decode its semiotic structure could cause visual noise and emotional anarchy, because it is a piece in which the shipwrecks of its creator may have been forged. Analyzing separately each of the distributed elements of such a tangled form, would be complicated, since the piece is an iconographic superstructure with multiple forms, in some cases similes and others equidistant, that enunciate a set of chaotic and overwhelming visual actions- conceptual. In this canvas the war and the subsequent expatriation of the defeated seems to be shaped. It is a scene full of affliction, sadness, pain and extreme desalinto. The protagonists of this painting seem to cling to misery, but at the same time they look for hope, they go out into the unknown while merging in the reality that overwhelms them.

Biographical Summary Arkady Alexandrovich Plastov

Tretyakov Gallery



Was a Russian Socialist Realist painter, born on 31 January 1893 in Prislonikha. He grew into a family of icon painters in the village Prislonikha in the Russian Governorate of Simbirsk. He attended the sculpture department of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture beginning in 1914. In 1917, he returned to his native village, where he occupied himself with painting, drawing from nature. Starting in 1935, he steps introduces his category painting into the public. According to the strict political-artistic doctrine of the time at that time, which only permits the style of socialist realism in all art kinds, Plastov pictures the life in the Soviet Union, the pervasive building up of socialism. His work is characterized by his knowledge of the life in the villages of the Soviet Union, his love for his native land, strong, live pictures and his skills of painting. As the reaction to the events, which moved the population of the Soviet Union at that time, Plastov showed in his pictures, how the village life had changed by the collectivization. As models of the Protagonists of his works Plastov chose characters of his homeland village.

Painting's description



Haymaking. 1945. Oil on canvas

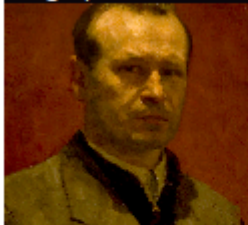
Post-Impressionist oil painting, from the Russian Realist Socialism that shows the majestic living nature, where a Campasian family is cutting hay in the sublime perfection of the primitive landscape. In the center of the painting there is a teenager without a shirt, reclined to the right, holding an Oz with both hands, and cutting hay; He is white and of thin build, has short black hair; he is wearing black pants. Behind the boy is a middle-aged woman, she is reclined to the right holding an ounce with

both hands; she is thin, wears a handkerchief on her head, she is wearing a pinkish-gray dress with floral patterns that covers her entire body. Behind the woman there is a middle-aged man, he is facing the right of the painting, holding an ounce with both hands; he has blond, frizzy hair, has a beard; He is wearing a blue rolled-up shirt, his pants are black. Behind the man there is an old Caucasian man, he is facing to the right of the composition, he has long white hair and has a white beard; he is wearing a light blue shirt; He holds an ounce with both hands, and is also cutting hay. On the right side of the painting there are tree trunks of green and gray colors with mamey, black and blue spots; the trees are surrounded by bushes with multicolored flowers entangled in their trunks. On the front of the peasants there are many buds of pink, green, blue and purple flowers; there are also green bushes. In the upper left center of the painting there is a leafy forest; and in the upper right there are green bushes and yellowish grass. At the bottom of the painting you can see a mountain range with many trees. The sky is light gray. The whole landscape is covered with an environment of sumptuous nature reborn.

Semiotic analysis

Plastov's works are conceived by many renowned critics, such as the oil paintings of the novel. In this piece, the artist took pains to sculpt the exuberance of the nature full of life; an extraordinary color that recalls the sumptuousness of Russia's spring fields. Most of its representations were an icon of promotion and dissemination of biodiversity and the multiplicity of pictorial naturalism. In this phenomenal Post-Impressionist work of Socialist Realism, baptized by its author as 'Haymaking', it is symbolized by one of the strongest Russian traditions of realist art; the painter adds the iconographic spirit of hyperrealism, exhibiting joy in work and group satisfaction in peasant activities.

Biographical Summary Yuri Petrovich Kugach



A towering figure in the history of Soviet art, he lived most of his life in the small village near the Repin Academic Dacha artists colony. Lazare Gallery first befriended the Kugach family through Ivan Kugach, a classmate of Jonathan Wurdeman at the Surikov Institute. Over the years the Kugach family and Lazare gallery have developed a close relationship. The work of Yuri, Mikhail, and Ivan Kugach, Yuri's wife, Olga Svetlichnaya, and his nephew, Nikita Fedosov, has formed a great part of the gallery's collection. The interconnected work of these artists is fascinating to see. The same buildings and landscapes and family members are seen from a variety of different perspectives over the course of multiple generations.

Tretyakov Gallery

Painting's description



is wearing a pink dress with white prints, with a white collar and belt; the girl has her right arm pulled up and carries purple flowers in her hand. To the right of the girl there is another woman sitting on the same bench, she has a deep purple dress that covers her entire body from the neck to the feet, her dress has a red belt, she has the look down with the closed eyes; she has a handkerchief on her head that lets her see part of her black hair; she has white shoes with high heels; she has her spleens resting on her legs, with her hands clasped. Next to the second woman there is another young woman sitting on the same bench and leaning against the wall, she is smiling, she is wearing a scarf colored on her head that lets her see part of her black hair; she is wearing a long polo shirt that covers her body and arms, she has arms crossed; she has a red skirt with gold prints, and has red shoes with heels. To the right of the third woman there is another Caucasian woman younger and thinner than the previous ones, she is sitting in front on the same bench, she has a distracted face, she has blond hair and very long, tied in a bun; she is wearing an elegant light blue dress with dark blue prints on the neck and hem; she has both arms supported of her legs, with the right hand over the left hand; she has black shoes. Next to the fourth woman there is a fifth thin young woman in white; she's smiling; she is sitting on the same bench leaning against the wall, and with both hands open on her legs; She is wearing an elegant white gleaming dress, she has white shoes with high heels. To the right of the fifth woman there is an open window from where you can see a background with intense blue spots. From the window you can see the heads of three white men, one of the men is wearing a gray beret, and one of the men can hardly see his hat. The living room floor is light gray wood with darker stripes that divide the wood. Because of the atmosphere and the scenario described by the painter of this composition, it seems that women are bored because they have been waiting a long time...

Before the Dance. 1961. Oil on canvas

Vanguardist-Post-Impressionist oil painting, belonging to Russian Socialist Realism that illustrates a stage with five women and a girl sitting on a long wooden bench in the corner of a room. From the left to the right, there is a round bank of cahoba color, next to this bench there is a piece of red fabric on top and hanging from the bench where the women are sitting. The first woman is thin and Caucasian, she is sitting on the bench, reclining on the wall, which is made of wood; her head is covered with a white handkerchief that covers her neck; she is wearing a yellow blouse and a long red skirt with white stripes; she wears shoes with white heels; she has her left arm resting on her right leg, and her right arm is half hidden behind her body. Next to the first woman there is a wooden chair with a bouquet of flowers on top, and learnig against the wall; the gir

Semiotic analysis

The feminist revolution may have taken a long time to reach post-revolutionary Sovietic society; most women were submissive to the gallantry exhibited by men; Maybe that's why Kugach makes this oil painting a photograph of what could have been a scenario where the ladies did not cross over to invite a man to dance. They are placed on a stage where waiting could take a long time and maybe no man invites them to dance; and they do not dare to dance among them. They remain in a kind of lethargy, some smile to hide their discontent, others look angry and others are indifferent to the situation; maybe because they are not interested in dancing or because they do not know how to dance. In this realist work, Kugach left behind the possible obedience that kept self-isolated women of the Soviet era, under the mantle of gender inequality. The painting possesses a penetrating naturalism and an energetic realism, both in the composition, the location of the ladies, and in the contrast of the color. The painter plays with the chromatic contrsate; The sensation of shape and the slight changes of color in her dress and in the luminous shadows under the bench can make a great impression if it is carefully contemplated.

Biographical Summary Alexander Mikhaylovich Gerasimov**Tretyakov Gallery**

was a leading proponent of Socialist Realism in the visual arts. He was Stalin's painter and other Soviet leaders. Born on 12 August 1881 in Kozlov -now Michurinsk- in Tambov Governorate. He studied at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture from 1903 to 1915. There he championed traditional realistic representational art against the avant-garde. During World War I and the Russian Civil War he served in the army. Subsequently he returned to his hometown to become a stage designer, helping to present plays glorifying the Revolution and the Soviet government. In 1925, he returned to Moscow and setup a studio, combining techniques of academic realism with an Impressionistic light touch. He favored a style known as heroic realism, which featured images of revolutionary leaders such as Vladimir Lenin as larger-than-life heroes. As Stalin tightened his grip on the country, Gerasimov concentrated on official portraits, such as Stalin and Voroshilov in the Kremlin, for which he won a Stalin Prize in 1941.

Stalin and Voroshilov in the Kremlin. 1938. Oil on canvas. 296 cm x 386 cm

Painting's description

Oil painting of Soviet Socialist Realism that recreates the Stalinist gold era. This painting is a photograph of one of the many episodes in which Soviet leaders Joseph Stalin and Kliment Voroshilov walked through the gardens and corridors of the Kremlin in Moscow, possibly reviewing political, sociable and bellicose events - around 1941. The leader of the Bolsheviks, Joseph Stalin, is at the forefront, walking with firm steps, with a triumphalist posture, with his rigid body and his gaze fixed on the horizon; he is wearing a manor coat that highlights his figure of supreme commander; he has both his hands in the rolls of the gaban; He wears a queue and big boots. On his left side is Voroshilov, who looks more serene, as if listening to the orders

or suggestions of his commander; He has his hands on his belly. Voroshilov is wearing a dark green military uniform with bright red decorative stripes, and a queue of the same color with a red stripe, he has a leather belt tied around his waist and several straps crossed over his chest, he has several insignia and military shields on his uniform that make him look as if he possessed a higher military rank than Stalin. They seem to be walking on one of the balconies of the Kremlin. Behind it is the dome of an addition from the Czarist era. On the right side of the painting two cupolas of the palace of the Kremlin are observed; and in the right extreme, there are two chimneys of what appears to be a coal-fired power plant. In the background of the painting are buildings with architecture of the time with opaque red colors. The sky is full of grayish white clouds from the horizon to the heights.

Semiotic analysis

"An important sample of socialist realism and the cult of personality in art"; thus renamed this painting Professor Jan Plamper, a German professor who studies the history of Russia. Alexander Gerasimov was a real painter species of the Soviet regime, and with this oil he immortalized Stalin and Voroshilov walking around the Kremlin in 1938. The artist represents the lordly, dominant and arrogant character of these Soviet leaders. This painting symbolized, and symbolizes the power, the strength, the immaculate appearance of the Stalinist era rulers; to such an extent that their replicas adorned the offices of all government institutions, palaces, museums, regiments and anywhere in the world where the influences of the Soviet Union had reach.

Biographical Summary Sergei Gerasimov

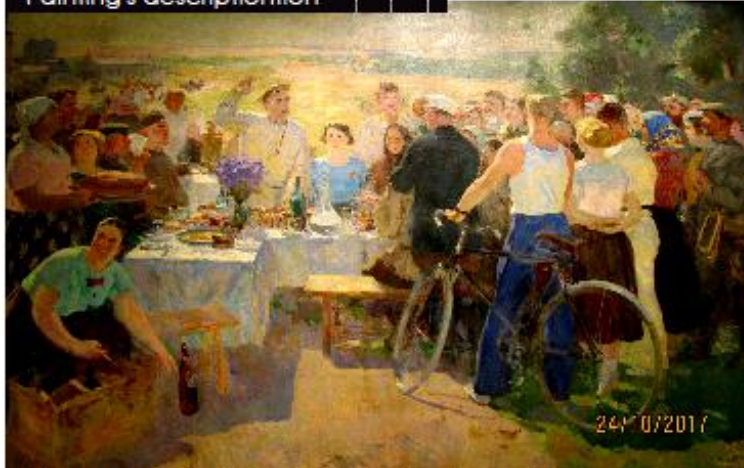
Tretyakov Gallery



Sergey Vasilyevich Gerasimov, born on 26 September 1885 in Mozhaysk, current Moscow Oblast. Was a Soviet Russian painter, student of artist Konstantin Korovin and as a young artist he later went on to join the Makovets group. His early watercolors are considered masterpieces and show a tendency toward modernism that is less pronounced in his later work. In the 1920s and 1930s, he taught at the state art school Vkhutemas, and designed posters and painted works sympathetic to the new Communist government in a style later known as Socialist realism. Despite this he was known throughout the Russian art world to be a liberal thinker whose paintings influences of Impressionism and other modern movements. Under Joseph Stalin these tendencies placed him in aesthetic opposition to his nemesis -and ironic namesake- Aleksandr Gerasimov. During the Stalin era, Gerasimov was demoted from his position of director of the Russian Artists' Union and replaced by Aleksandr Gerasimov. During the period of World War II. He, along with most of the faculty and student body of the Surikov Art Institute were moved from Moscow to the ancient caravan city of Samarkand. Some of Gerasimov's most famous works were painted during this period and show scenes of the old oriental city of Samarkand. Many of these paintings are on display to this day at the Tretyakov Gallery in Moscow. With the death of Stalin and the rise of Nikita Khrushchev, Sergey Gerasimov was re-instated as the head of the Russian Artists' Union, a position he held until his death in 1964.

Collective farm Celebration. 1937. oil on canvas

Painting's description



participant brings a dish to share. The landscape reflects a sunny summer sunset with leafy trees and yellowish pasture. The crowd is composed of men and women of all ages; some are dressed in dress, others in domestic clothes, and others in rest clothes. At the center of the table there is a man and a woman who seem to be the hosts of the celebration, since they are dressed elegantly, and they are the focus of the meeting. There are not children in the celebration...

Semiotic analysis

From any perspective that this post-impressionist painting contemplates, it would be concluded that its visual structure recreated the nuances and light tones in a way that complements the tones of the greens and blues of the landscape. The concentric clarity of the biosphere recreates a symbolism that evokes the feverish rejoicing of the beginning of a season full of joy. Viewed from a conceptual context, their signifiers reveal community effervescence and group sharing. All its components show an attitude that radiates individual rejoicing, reflecting generalized enthusiasm. The symbol of joy overflows the faces of its actors; the resplendent yellow color seeks promotor stimulation of the emotions of spontaneous satisfaction that blooms in the semblance of the participants in the summer feast. This painting can be a propagandistic tool to promote the utopia of Soviet happiness, or to reinforce values and the unity of a postrevolutionary society harassed by the threats of the Stalinist antithesis and by possible war revolts.

Biographical Summary Sarra Dmitrievna Lebedeva

Tretyakov Gallery



Soviet sculptor, mainly of portraits, statuettes, figures for porcelain and delft. She was born on 11 December 1892 / 23 de diciembre? into a wealthy Saint Petersburg family. She was educated privately in her youth. She studied for a time at the School of the Society of for the Encouragement of the Arts in her native city before entering Mikhail Bernsh-tein's school in 1910; she became a sculptor two years later, studying with Leonid Sherwood from 1912 until 1914. During this time she also travelled to France, Germany, Austria and Italy, travels which introduced her to the work of the artists of the Italian Renaissance, of whom Donatello was to become a favorite. In 1914 she designed masks and reliefs for the Yusupov Palace while working with the sculptor Vasili Kuznetsov as a pupil and, later, assistant. After this she transitioned mainly to portrait and figure work. In 1915 she married the painter and graphic artist Vladimir Lebedev. After the Russian Revolution, she took a position teaching at the Free Art Studios in Petrograd from 1918 to 1920; there she became acquainted with Vladimir Tatlin, Kazimir Malevich, and Nathan Altman, among other artists. She also entered into the local artistic milieu, becoming acquainted with intellectuals such as Maxim Gorky, Alexander Blok, Vladimir Mayakovsky, and Vsevolod Meyerhold. She designed propaganda, producing a model for a silver ruble coin featuring an anvil and tools in 1918 and producing monuments to Georges Danton, Maximilien de Robespierre, and Alexander Herzen.

Sculture's description



Girl with Butterfly. 1936. Bronze

Bronze sculpture representing a robust girl standing in front, dressed in a bathing suit; she has a round face, with her gaze fixed downwards. She has her hair collected. She carries a towel over her left shoulder. She has her left arm down with her hand open, and her right arm stretched forward, holding a butterfly in her hand. She has the left thigh back and the right leg forward; she is barefoot.

Semiotic analysis

Lebedeva was a passionate bronze artist who was attracted by the innocence of childhood in many of her sculptural creations. In addition to sculpting the heroes of the Great Patriotic War, he recreated multiple childhood scenes to which he dedicated so much effort. In this sculpture, it immortalizes the tenderness of a girl in a bathing suit holding a butterfly with her hand. Although there is no symbolic-conceptual expression with great semiotic traits, this is a work that embodies with simplicity the recreation and amusement of an infant surrounded by living nature. In this, as in many of his sculptures, Lebedeva pays tribute to innocence, reflecting the immutable eternal that accompany the thought and ideals of a girl. In some of her portraits forged in bronze, Lebedeva expresses the recreational breadth that children enjoy, their present and future lives in close communion with nature. The sculptor worked this sculpture with interweaving and plasticity, extolling the innocence of the female child figure.

Biographical Summary Isaak Izrailevich Brodsky

Tretyakov Gallery



Was a Soviet-Jewish painter born on 6 January 1884 in the village of Sofiyivka near Berdyansk in what is now Ukraine to Yisrael, a Jewish merchant. Whose work provided a blueprint for the art movement of socialist realism. He studied at Odessa Art Academy and the Imperial Academy of Arts in Saint Petersburg. In 1916 he joined the Jewish Society for the Encouragement of the Arts. When Brodsky asked Lenin to autograph his painting Lenin, he said: "I am signing to what I don't agree with for the first time". He is known for his iconic portrayals of Lenin and idealized, carefully crafted paintings dedicated to the events of the Russian Civil

War and Bolshevik Revolution. Brodsky was on good terms with many leading Russian painters, including his mentor, Ilya Repin. He was an avid art collector who donated numerous first-class paintings to museums in his native Ukraine and elsewhere. His superb art collection included important works by Repin, Vasily Surikov, Valentin Serov, Isaak Levitan, Mikhail Vrubel, and Boris Kustodiev.

Lenin in the Smolny. 1930. Oil on canvas. 198 x 120 cm

Painting's description



Oil painting of Socialist realism Russian that portrays the scene where the leader of the Bolsheviks Lenin is sitting in what seems to be the resting room of Smolny Institute, writing a letter. The painting is made with hyperrealism, where each of the elements that compose it reflect a similarity to real models. In the middle left is Lenin dressed in a dark gray suit; He is sitting on a chair covered with a grayish white lining. He is writing a document, supporting the paper on his legs, which are crossed left on the right. He is looking down while holding a pencil with his right hand and the paper with his left hand. Behind Lenin there is a chair with a classic black design; in front of him there is a round table of mahogany color, and on this a newspaper.

On the right side of the painting there is a piece of furniture just like the one he is sitting on. At the bottom of the painting there is a sofa that appears to be reddish brown. The walls are yellowish gray, and the piso is made of wood -it has cracks- mahogany color.

Semiotic analysis

As one of the main representatives of Socialist Realism of Russian painting, Brodski was more than committed to spreading his ideology through painting; that is why he illustrated with such realism his leader in the Smolny Institute, the Bolshevik headquarters during the Revolution. The painter sketches his model sitting in the splendor of his office or in another rest room. Many of Brodski's paintings, like this one, were photographs of scenes from the revolution and reconstruction, painted to enhance and spread the philosophical principles of socialism. This painting is part of the chronicles of Lenin's leadership directing the Revolution from St. Petersburg. It is possible that Brodski has conceived this painting as a symbol of unity, in which the representation of the selfless leader, of the leader deeply committed to the working class, was sanctified by his followers from this painting, as in many others. Brodski wanted the viewer to perceive Lenin as a paternalistic leader who left his popular roots, his intellectual knowledge and his own life at the service of the people; and that Lenin had his ears bowed in the heart of the working class in spite of the material abundance that surrounded him. That the painter had painted him sitting in a luxurious living room, but with most of the mobility covered with white sheets, this could be a symbol of detachment to the material, and that even though he could enjoy all the pomposity snatched from the bourgeois, he decided to ignore the abundance and use it only as a political tool at the service of his people. Although he appears seated in a stately armchair, the painter presents him in an attitude of disinterest and ignorance for ostentation. Seen from an aesthetic perspective, this painting has an apasive sobriety, in which its protagonist is recreated with solemnity and unconventional realism. Most of Lenin's paintings made by Brodski were included in the II Congress of the Communist International; and for that reason, the painter made an effort to present monumental works that collected the exceptional power that, according to his beliefs, represented Socialism.



Was a painter, graphic artist, illustrator, poster artist, stage designer. She attended the Sundays classes in the Imperial Stroganov Art School in the late 1910s and Fyodor Rerberg's Studio-1910-1911, Moscow. She studied in Habermann's Studio (Privatschule Hugo von Habermann, München) in Munich in 1911-1912, and in private Paris studios of K. van Dongen and Zh. Anglade. Upon return to Moscow she worked together with a group of young artists (V. Tatlin, N. Rogovin, A. Vesnin) in an art studio at Ostozhenka. In 1918-1919, She made her debut as a stage designer with the performance *Tree of Transformations* after Nikolay Gumilyov's play at the *Halt of Comedians* theater studio in Petrograd. She collaborated with the stage director Radlov at the National Comedy theater. The artist took part in designing Petrograd for revolutionary festivals, and illustrates books and magazines. She repeatedly travelled abroad, when invited by Maxim Gorky and accompanying her husband A. Diderikhs on a business trip. She designed stage productions in Milan and Rome. In 1930 she designed scenery for Vladimir Mayakovsky's pantomime *Moscow is on Fire* in the First Moscow State Circus and for Dmitry Shostakovich' ballet *The Golden Age* at the State Academic Opera and Ballet Theater (nowadays the Mariinsky Theater). In 1932-1936 she was the art director of this theater. The year 1934 saw her personal exhibition in the House of Theatrical Workers in Leningrad. Valentina Khodasevich designed about 150 plays and was justly considered to be one of the best stage designers of Leningrad.

Painting's description



Portrait of the Artist A. R. Diderikhs. 1913. Oil on canvas

Oil painting of expressionist hue belonging to Realism-Socialist, which shows a mature man sitting. He is in a resting position as if he were posing for the person painting him. He is sitting in a classic mahogany-colored chair. His right arm is hidden behind his body, and his left arm rests on his left leg. His left leg is crossed over his right leg. He is staring straight ahead and is smoking a pipe. He has a white shirt with black vertical stripes, he wears a wrinkled black tie. He wears white wrinkled pants with black spots; He wears shoes with an inaccurate black color. In the painting, other furnishings of the period are diffusely observed. The floor is yellowish gray, and the walls are painted with dark spots and some dark yellow stripes.

Semiotic analysis

Valentina knew Diderikhs well, she could have been influenced by her style, by the pictorial ideology and the traits that characterized the art of her model; perhaps that is why he paints it from his individualist perspective, incorporating the rigidity of strokes that denote a rigorous figure, where the exaggerated brushstrokes could reveal Valentina's conception when she sketched it. The collective discernment that the spectators could assimilate if they contemplated this work carefully, would be closer to the visual

language of the dress than to the face of the portrayed; it highlights a greater consistency in the brushstroke of the suit and in the dark clear contrast and grits; However, the indifferent look of the model makes him seem disinterested in posing for the artist. More than perceptual sobriety or visual uniformity, this painting has conceptual inequality and a sensory contrast between the setting and the attitude of the model. It could be said that some elements seem to have been put on the stage to give a good impression and naturalness -as it could be the smokeless pipe, the crossed legs that make him look disgusted-, and that he did not feel pleasant in the luxurious chair, but without the necessary comfort.

**10.2. ALGUNAS DE MIS PINTURAS, EN HONOR A GRIS, AMALIA Y
 RAMÓN**





